

**TECHNICKÁ UNIVERZITA V LIBERCI
FAKULTA TEXTILNÍ**

**LAND ART, KOLEKCE
DÁMSKÝCH ODĚVŮ**

**LAND ART, COLLECTION
OF WOMEN'S CLOTHING**

LIBEREC 2012

LENKA KRISTIÁNOVÁ

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že předložená *diplomová (bakalářská)* práce je původní a zpracoval/a jsem ji samostatně. Prohlašuji, že citace použitých pramenů je úplná, že jsem v práci neporušil/a autorská práva (ve smyslu zákona č. 121/2000 Sb. O právu autorském a o právech souvisejících s právem autorským).

Souhlasím s umístěním *diplomové (bakalářské)* práce v Univerzitní knihovně TUL.

Byl/a jsem seznámen/a s tím, že na mou diplomovou (*bakalářskou*) práci se plně vztahuje zákon č.121/2000 Sb. o právu autorském, zejména § 60 (školní dílo).

Beru na vědomí, že TUL má právo na uzavření licenční smlouvy o užití mé diplomové (*bakalářské*) práce a prohlašuji, že **s o u h l a s í m** s případným užitím mé diplomové (*bakalářské*) práce (prodej, zapůjčení apod.).

Jsem si vědom toho, že užít své diplomové (*bakalářské*) práce či poskytnout licenci k jejímu využití mohu jen se souhlasem TUL, která má právo ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, vynaložených univerzitou na vytvoření díla (až do jejich skutečné výše).

V Liberci dne 8. 5. 2012

.....
Podpis

PODĚKOVÁNÍ

Chci poděkovat paní doc. Emilii Frýdecké za osobní přístup a za cenné rady, své rodině za podporu, ateliéru 2W za fotografie, modelkám Lindě a Kristýně za odvahu.

ANOTACE

Propojení uměleckého směru s oděvní kolekcí je základním motivem předložené oděvní kolekce. Propojit zdánlivě nespojitelné prvky moderní, technické generace s prvky uměleckého ztvárnění objektů v přírodním prostředí. V základním nástinu je uveden vznik land artu, jeho forma realizace ve světě a v českém prostředí.

Umělci svými instalacemi upravovali prvky v krajině, natáhli oponu přes celé údolí, do pouště postavili stovky tyčí, aby přilákali blesky nebo instalovali ocelovou konstrukci krychle kolem stromu v lese. Bylo patrné, jak chtěli zasáhnout do krajiny, být její součástí, nechat v ní svojí stopu.

Inspirována uvedenou koncepcí jsem chtěla do lidské společnosti – na lidské tělo přenést stopu přírody. Neobklopuje nás jen příroda, ale z větší části městské prostředí, zástavba, vyspělá technická společnost, která se také stala inspirací pro počáteční oděvy.

Byla vytvořena postupná řada, kde význam oděvů přechází z „technické“ inspirace do „přírodního“ pojetí. Oděvy se proměňují stříhovým pojetím, upravováním přechází jeden model do dalšího. Použité materiály souvisí se sledovanou proměnou, nejvíce umělý oděv je tvořen z netextilního základu, se kterým je možno se setkat spíše ve stavebnictví. Barvy zde hrají také velmi důležitou roli. Přecházejí z lesklé kovové šedi přes neutrální pískové odstíny až k zemitě hnědé.

Cílem oděvní kolekce bylo znázornění konfrontace přetechnizované, neosobní, současné civilizace s přirozeným, jednoduchým a základním bytím.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Land art, krajina, příroda, oděvní kolekce, stříhové řešení,

ANNOTATION

The connection of an artistic movement with clothing collection is the main motive. Connecting seemingly unconnectable elements of modern, technical generation with elements of artistically created objects in natural environment. Within basic outline I talk about the origin of land art and its form of realisation globally and locally in the Czech Republic.

Artists used their installations to adjust nature itself, they would spread curtain over the whole valley, they'd put thousands of steel poles into the desert, just to attract lightning or they'd install steel cubes around tree in a forest. It was obvious how they wanted to interfere into landscape, to be part of it, leave their own trail.

Inspired by this conception I wanted to transfer nature into the human society, onto the human body. We aren't surrounded only by nature, but mostly by urban environment, buildings, advanced technical society, that's why the inspiration for my early clothing is – technology.

Sequential line was created, where the meaning of dresses passes from technical inspiration to natural approach. Clothes change with cutting approach, by rearranging they transform into one another. Used materials relate to the transformation, the most artificial dress is made on non-textile basis, which we see rather within construction engineering. Very important role is also played by the colours. They convert from shiny steel grey over neutral sandlike shades to soily brown.

The aim of my collection was to represent confrontation of over-technical, impersonal, contemporary civilization with natural, simple and basic being.

KEY WORDS:

Land art, landscape, nature, fashion collection, cutting pattern,

OBSAH

ÚVOD.....	7
1. TEORETICKÁ ČÁST	8
1.1 Land art ve světě.....	8
1.2 Land art v Čechách	17
2. PRAKTICKÁ ČÁST	22
2.1 SPOJENÍ LAND ARTU A ODĚVU	22
2.1.1 Střihy.....	23
2.1.2 Materiály	26
2.1.3 Barevná řada	27
2.1.4 Barevná a materiálová řada.....	28
2.2 VÝTVARNÉ ZPRACOVÁNÍ NÁVRHŮ.....	29
2.3 JEDNOTLIVÉ ODĚVNÍ KOMPOZICE.....	38
2.3.1 První oděv	38
2.3.2 Druhý oděv	41
2.3.3 Třetí oděv	44
2.3.4 Čtvrtý oděv	46
2.3.5 Pátý oděv.....	48
2.3.6 Šestý oděv	50
2.3.7 Sedmý oděv.....	52
2.3.8 Osmý oděv	54
ZÁVĚR	56
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	57
SEZNAM OBRÁZKŮ.....	58
3. FOTODOKUMENTACE	59

ÚVOD

Hlavní inspirací oděvní kolekce se stal umělecký styl šedesátých let – land art, neboť je zajímavý svou bezprostředností a tím, že dovede nejjednoduššími prostředky vyjádřit složité myšlenky, například o povaze naší civilizace.

Umělci se začali vyjadřovat k problémům krajiny v konfrontaci s činností člověka (lidským zásahem). Odklonili se od většinové společnosti, kterou symbolizoval narůstající konzum, hledali východisko v přírodě. Objevovali nové způsoby vyjadřování. Poprvé v historii byl estetický koncept krajiny uznán jako plnovýznamové umělecké dílo.

Je fascinující tato hra s přírodou, snaha o vyjádření myšlenky prostřednictvím přirozených prostředků. Na základě inspirace touto teorií došlo k pokusu o vyjádření myšlenky prostřednictvím oděvu. Oděv je pro člověka ideálním způsobem vyjadřování, kdy se vnitřní myšlenky promítnou napovrch. V bakalářské práci je kladen velký význam na základní prvky v odívání.

V předložené kolekci je řešen vztah mezi technickým prostředím, našim bezprostředním okolím a čistou přírodou. Oděvy jsou koncipovány jako řada – vývoj. Kolekci tvoří osm oděvů. Každý oděv vychází z předchozího a posouvá celou kolekci svým významem více k přirozenému stavu. Tento vývoj je presentován ve vybraných střízích, materiálech i barvách.

1. TEORETICKÁ ČÁST

1.1 Land art ve světě

Název uměleckého směru land art vznikl zkrácením slova „landscape art“, což v překladu znamená krajinné umění, také umění v krajině. Na počátku tento směr nebyl přesně definován, což umožňovalo několik výkladů. Hlavním motem a principem tvorby byl útěk z civilizace do krajiny, hra se základními elementy přírody, hledání modrého květu, zásahy člověka do okolí, objevování krásy země formou rozkrývání povrchu. Navzdory odlišným hodnocením a různým přístupům k tvorbě se kritikové shodují v tom, že estetický koncept krajiny se stal novým a významným prvkem.

Vznik uměleckého směru se datuje asi do poloviny 60. let dvacátého století, kdy tvůrci v Americe i v Evropě začali plánovat realizace a objekty pro pečlivě vybírané vnější lokality mimo omezený vnitřní prostor oblíbených galerií a muzeí.

Jedním z průkopníků land artu byl americký umělec Gerry Schum, který hledal nové místo pro své umění a věřil, že právě televizní vysílání přinese neobjevené formy. Již v roce 1969 natočil film Land Art, který byl původně vymyšlený jako forma televizní výstavy. G. Schum prostřednictvím filmu ukazoval novou formu umění, ve které se představitelé land artu vypravili například do prostředí pouští nebo oceánů, na nejodlehlejší místa planety, kde v osamění realizovali své projekty. Pouze oko kamery mělo zachytit jejich činnost, která byla nazývána akčním umění. [4]

Většina z artefaktů byla velice nestálé povahy, výtvořky krátce po vzniku byly rozfoukány větrem nebo zality přílivem oceánu. Najednou to nejsou malby krajin na plátno, ale je to krajina sama o sobě, krajina označená umělci, která se stává uměleckým dílem. Je třeba říci, že se zrodil nový mýtus, který infikoval tzv. vysoké umění. Postupně se také ruší klasický trojúhelník putování uměleckých děl _ateliér – galerie – sběratel.

V době antiky představovala krajina významné téma v literatuře i v umění, kdy starověké pastýřské básně líčily idylický venkovský život, tradice, zvyky. Od počátku 14. století byly zobrazovány krajinné formy a barvy na plátnech, v kresbách, v tiscích. V období 19. a 20. století proběhlo několik dalších významných průlomů v zobrazování a pojmání krajiny, například hnutí tzv. courbetistů, kteří jako první opustili ateliéry

a celé obrazy krajin malovali pod širým nebem, impresionisté znázorňovali ve svých dílech prchavý okamžik světla v krajině, realisté se snažili zobrazit viděné co nejpřesněji, do detailu vystihnout každý lístek. Krajina se vždy zobrazovala na další médium, a to se teď změnilo.

Umělci obecně navazovali na formování životního prostředí po celou historii lidstva. Rozmanitost a rozporuplnost obrazů krajiny je vždy závislá na individuálním pohledu umělce, ale i na měnícím se společenském prostředí. Nejnovější kartografické průzkumy, vojenské konflikty, obchodní, turistické destinace a technologické inovace velmi změnily a mění tvář povrchu země.

Neočekávaný anti symbolický obrat v zobrazování krajiny nastal okolo roku 1968, kdy několik amerických a evropských umělců přešlo na nové nekonvenční techniky, materiály, postupy a umísťování v krajině. Krajina byla povýšena na umění. Umělci tvořili svoje instalace přímo v ní, což přinášelo nové jedinečné pohledy a související otázky. [4]

Mají vytvořené objekty charakter sochy, architektury nebo krajinného designu? Jak se tato díla budou prezentovat? Většina z nich se nedá přenést do galerií, jsou nestálé, rozlehlé. Mnozí erudovaní kurátoři a kritici současného umění formulovali název objektu jako např. socha ve volné krajině, objekt v otevřeném prostoru.

V Evropě se ustálilo pojmenování land art pro umění na zemi a v souvislosti se zemí, v Americe je více zaběhlý název earth work. Hlavním společným rysem bylo používání země nebo zeminy jako materiálu k tvorbě. Kritikové umění se začali zabývat myšlenkou, proč umělci plánují práci v tom určitém místě, začali řešit otázku důležitosti umístění.[4]

Určení místa je pro land art jedna z nejvýznamnějších charakteristik. Umělec se inspiroje a vytvoří objekt, který vybrané prostředí dotváří. Na tomto pojetí je založen směr tzv. site specific art, což bychom mohli volně nazvat jako jistou určitost, zvláštnost místa. Do tohoto druhu tvorby by se mohly zařadit i další směry, ne jen land art, ale i performance, také konceptuální umění. U všech jmenovaných je jedním z nejdůležitějších prvků umístění v určitém specifickém prostoru.

S tímto pojetím úzce souvisí obtížnost vlastnit, pořídit si objekt do soukromé sbírky, a také určitá nemožnost prodeje a sběratelství. Někteří umělci svá díla dokonce

nechtěli ani dokumentovat, neboť zprostředkované podání již nemá onu bezprostřední hodnotu, kterou v sobě realizace skrývá. Umělci si přáli, aby lidé s nimi zažili prožitek z tvorby, a poté aby dílo navždy zmizelo. Toto pojetí a prezentace umění nese v sobě jinou informaci, dává dílu jinou hodnotu.

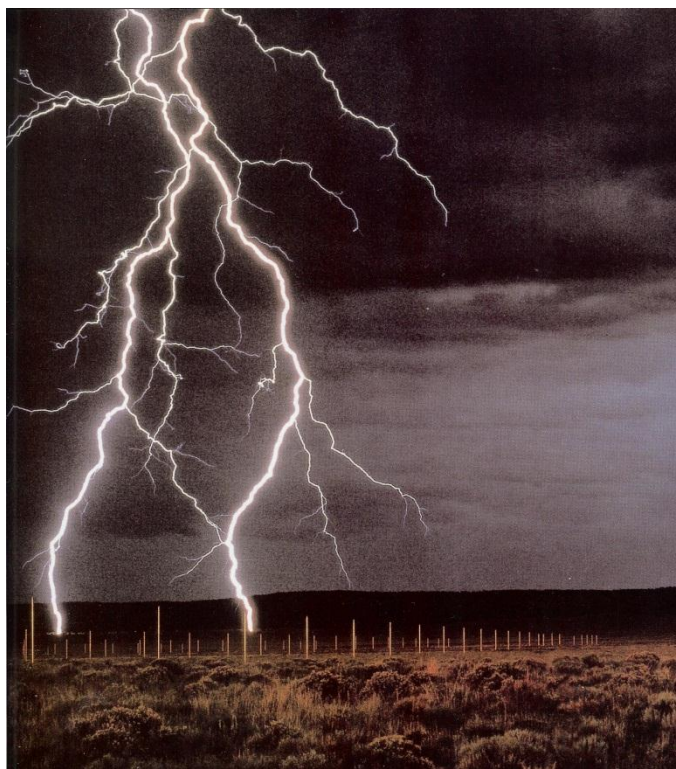
Umělci land artu se zřekli typické konstrukce a prezentace uměleckých děl a přiklonili se k tvorbě související s jejich okolím, ať už fyzickým nebo sociálním. Toto pojetí změnilo dosud platnou strukturu podpory mladých umělců, kterou jim poskytovala tradičně pojatá forma rozpočtu některých významných muzeí. Nastala doba, která více začala podporovat projekty, než jen doplňovat sbírky muzeí nebo pořádat klasické výstavy uvnitř galerijního prostředí. Nová „topografie“ nové formy, vyjádření prostoru jako například slané jezero, vyprahlé pouště, sopky, pláže, bažiny. Všechny tyto objekty představují úplně nové možnosti, které muzeum nikdy nemohlo nabídnout. Smysl uměleckého díla se může měnit v závislosti na úhlu pohledu.[4]

Švédsko americký sochař Claes Oldenburg, známý instalacemi velikých objektů, které umísťoval do veřejného prostoru, upozornil na onu důležitost umístění. V Central Parku v New Yorku postavil svoje sarkastické dílo *Poklidný Civilní Monument*. Najal si profesionální hrobníky, kteří uprostřed parku v neděli ráno vyhloubili jámu ve tvaru lidského těla a následně ji po třech hodinách zakopali. Oldenburg celou akci točil, vznikla tak jediná dokumentace díla. Díky tisku a vhodnému umístění se stala akce mediálně známá. Velmi často provokoval lidi svou tematikou hrobů, od upozorňování na to, že muzeum je pohřebiště umění až po válku ve Vietnamu. [4]

Minimalismus s land artem spojoval Walter de Maria, který se stal známý na základě výstavy v Mnichově v roce 1968, kde naplnil galerijní prostor 45 m³ tmavou zeminou. Vrstva zeminy byla vysoká 60 cm a byla přehrazena skleněným zábradlím, což zabraňovalo vstupu do galerijních místností. Hlavní myšlenkou výstavy byla „čistá půda – čistá zemina – čistá zem“. Na zemině nebyly vystavené žádné objekty, nic v ní nebylo zasazeno, nebyla v ní zanechána lidská stopa. De Maria chtěl zobrazit zeminu jako čistý a základní element, místo pro uvažování a meditaci, ač popis prostoru někdy místy kolísal mezi ironií a významností. Výstava byla přestěhována do New Yorku v roce 1977, kde je dodnes umístěna v tovární budově na Wooster Street.[4]

Další jeho významný projekt se jmenoval *Světelné pole*, který uskutečnil roku 1977. Ve vzdálené poušti v Novém Mexiku na ploše jedné míle a jednoho kilometru umístil asi čtyři sta ocelových tyčí. Vhodné místo hledal pět let. Tento region je dostatečně odlehlý, rovný a známý častými bouřkami. Tyče jsou instalovány do písku v pravidelných intervalech, jsou vysoké šest metrů a je podstatné, že jejich vrcholky leží v jedné rovině. Postupem dne tyče kreslí stíny do písku, a protože jsou vrcholky tyčí výš než oko člověka, zachycují dříve první paprsky slunce, které je ještě za horizontem.

Za bouře zde blesky vytvářejí nádherné několikanásobné výboje, které tvoří úžasnou souhru mezi přírodou a uměním. Vztah mezi člověkem a jeho okolím je pro De Maria životně důležitý. Prohlédnout si jeho díla není tak lehké, lidé se musí vypravit do pouště a dojít tam pěšky. Tímto způsobem si dílo prožijí v obětovaném čase, v aktuálním počasí a s útrapami pouště.[12]



Obrázek 1, Walter de Maria Světelné pole [4]

Umísťování děl do prostředí pouště je netradiční pojetí. Poušť symbolizuje prázdnotu, možná smrt, ale také láká očistou a tajemstvím, rozlehlostí nezastavěného a nezabydleného prostoru. Umělec, který se vydá do pouště vytvořit své dílo, musí překonávat mnohem horší překážky než ti, kteří pracují za zdmi ateliéru. Cestou do pouště prochází umělec spalujícím vedrem, které projasňuje a zjednodušuje jeho myšlenky.

Podobný zážitek čeká na diváka, který si procítí přírodu na vlastní kůži. Většina návštěvníků uvidí dílo až reprodukovane, formou fotografií. Dílo se stává tajuplným předmětem, téměř nikdo jej neviděl naživo, jen se o něm mluví, je tam opravdu nebo není? Daleko v poušti existuje něco, imaginární objekt, je to jak pověst jako o bájném Olgoji chorchoji.

Podobný aspekt prostoru se nevyskytuje v českém land artu snad proto, že nemáme poušť ani tak drsné podmínky. Naše krajina je mnohem vlídnější, laskavější. Čeští land artisté chodili na vycházky přírodou a tvořili, což je velký rozdíl v přístupu k dílu i k jeho obsahu.

Jedním z nejznámějších světových představitelů land artu je americký umělec bulharského původu Christo Javacheff a jeho žena Jeanne-Claude s jejich zabalovací technikou. Christovi se podařilo zabalit neuvěřitelné množství předmětů, počínaje lahvemi, krabicemi, barely, jezdeckou sochou, dokonce budovu celého muzea. Dával jiný význam objektům každodenní potřeby a objektům již dávno zakomponovaným v krajině, prvek neprůhlednosti, tajemství, záhady.

Obalení většinou neodpovídalo záměrně tvarům předmětů, je zde patrný zásah lidské ruky jakoby s náhodně vytvořenými vráskami, boulemi a nerovnoměrnostmi povrchu.

V roce 1969 společně se ženou vytvořili úchvatné dílo *Zabalené Pobřeží*, které bylo jejich dosud největším projektem. Podařilo se jim vyjádřit formu protestu proti obvyklému vnímání městského i přírodního prostředí. Zabaleným objektům se věnuje více pozornosti. Jakmile se veřejnost doslechla o zabalení téměř dva a půl kilometrového pásu pobřeží kousek od Sydney, rozpoutala se nevídaná vlna zájmu být tam, stát se součástí uměleckého díla, projít se po látce pokrývající skálu. Umělci si vybrali pobřeží, neboť země začíná tam, kde končí moře, a v podstatě moře nám určuje tvar pevniny.

Tvůrci vybírali z množství tkanin a zvolili lehkou a prodyšnou textilií z polypropylenu, která je vhodná i do vlhkého prostředí. Polypropylenové vlákno má velmi nízkou navlhavost a jeho dobrou vlastností je, že je lehčí než voda. Pobřeží zůstalo zabalené čtyři týdny a procházení se po „zabaleném pobřeží“ byl jedinečný zážitek. Tkanina odrážela sluneční svit, třpytila se, vytvářela měkký dojem prostoru. Pro někoho, kdo stojí uprostřed uměle vytvořené krajiny na neprůhledné látce, se zdá okolní moře, obloha i kameny zvláště nereálné.[4]

Christo a Jeanne-Claude byli nevšedními umělci tím, jak používali textilie pro své monumentální práce. Snažili se o vytvoření konfrontace mezi přírodními materiály, jako jsou např. zemina, rostliny, přírodní scenérie a textil. Textilie zde zobrazuje lidský výrobek, produkt člověka. Je normální a běžné, že se textiliemi odívá lidské tělo. Oni se však chovají k celému pobřeží tak, jako by bylo jedno lidské tělo, které je třeba obléct. Jde zde o netradiční prvek propojení, spojení těla lidského a těla země. Celou instalací chtěli poukázat na umělost projektu, na nepřirozenost oblečené krajiny. Lidstvo neustále vytváří umělou krajinu, celé komplexy různých staveb, silnic, kanálů, parků, hřišť.

Dalším z populárních děl obou autorů je instalace *Opona* z roku 1972, která byla umístěna v prostředí Skalnatých hor ve státě Colorado. Barva Opony byla sytě červenooranžová, což výrazně oživilo okolní holé stráně. Účastníci slavnostního vytažení opony byli ohromeni její velikostí a silou. Byla tvořena přibližně třinácti tisíci čtverečními metry nylonové látky. Změnila se v obrovskou plachtu, kterou cloumal i nejmenší větřík, k jejímu napnutí byla potřeba taková síla, která je třeba k pohánění dvou zaoceánských lodí. To bylo důvodem, proč byla nainstalována na pouhých dvacet osm hodin.

Umělcům se zde podařilo prezentovat typicky lidskou vlastnost, obsáhnout a dosáhnout velké vzdálenosti, zabrat pokud možno celé údolí a postupovat ještě dál za obzor. Opona není most, který se většinou staví přes údolí, je to jen závěs, tvořený z měkké textilie. Diváci si říkali: „Je to hra?“ „Když je tu opona, je tu i divadlo?“ Opona zakrývala celý zbytek údolí, což se může jevit jako psychologická hra, neboť co se zakryje, najednou lidský rozum i oko více zajímá. Lidé milují překvapení a odkrývání tajemství za oponou.

Christo velmi chytře upozorňuje na předměty, které míváme každý den a nevšimneme si jich. Zakrytím je najednou vidíme jinak a nevíme, jestli to je stále ten známý předmět, nebo jiný? Je ošklivější, že ho museli skrýt, je hezčí? Nebo prostě jen

říká, koukněte se, je to krása. Tvůrci si všechny svoje projekty financovali sami, záměrně je nechtěli prodávat a finanční prostředky získávali pouze prodáváním skic, kreseb a modelů.[4]



Obrázek 2, Christo a Jeanne-Claude Opona [4]

Christo a Jeanne-Claude vytvořili spoustu významných projektů, za zmínku stojí jeden z posledních. Jednou z nejkrásnějších byla instalace s názvem *Deštníky* z roku 1991. Téměř šest metrů vysoké deštníky či slunečníky byly nainstalovány v Americe i v Japonsku, jako symbolické propojení obou velmi odlišných kultur. Jemným pojítkem je zde předmět každodenní potřeby. V krajině bylo umístěno na tři tisíce deštníků.

V americkém Coloradu nechali zhotovit deštníky ve žluté barvě a do japonské Ibaraki dovezli slunečníky světle modré. Objekty byly rozmístěny pravidelně po celém údolí. Záběry z letadla ukazovaly kouzelné pohledy, objekty vypadaly jako obrovské květy ve stráních. Tvořili v pusté krajině specifický osídlený prostor, přístřeší. V Japonsku byly deštníky postaveny blíže k sobě, více k obydlím lidí, do přísné

geometrie rýžových polí. Modrá barva byla vybrána z toho důvodu, že právě probíhalo období dešťů. V suchém Coloradu, kde rostla jen vyprahlá hnědá tráva, byly použity slunečníky žluté barvy, aby prozářily krajinu.

Umění občas také podporuje sociálně politická témata. USA a Japonsko jsou tak odlišné země, jak jen mohou země být. Hlavní rozdíly jsou v historickém vývoji, v chování lidí, v krajinných předpokladech, byli protivníky při poslední světové válce. Christo našel prvek, který může tyto dvě odlišné kultury propojit.[11]

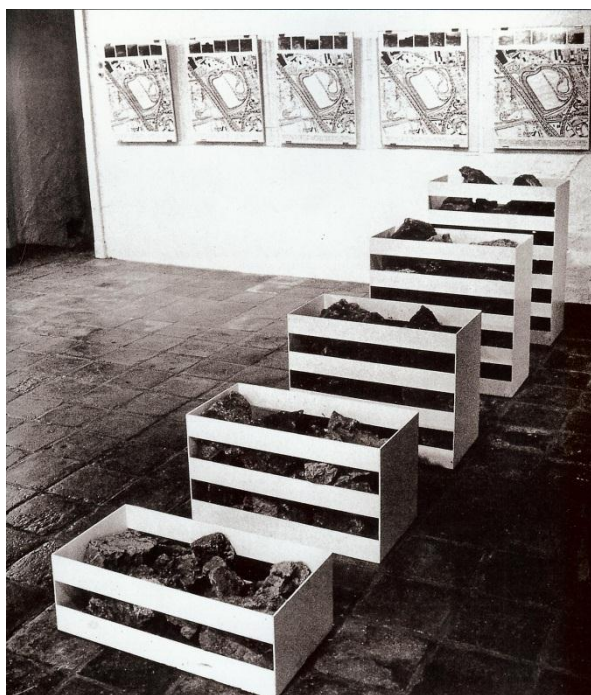
Klíčovou postavou skupiny land artistů se stal Robert Smithson. Vytvořil spoustu objektů, kreseb, filmů, ale zásadní byly jeho teoretické texty. Těmi se stal neoficiálním mluvčím umění, které vznikalo za hranicemi ateliérů a institucí. Jeho články jsou převážně filosofického charakteru, často nespoutané, jsou směsicí vědeckých teorií, kritiky umění, mediální teorie a science – fiction. Při své tvorbě počítal se změnou počasí, okolním podnebím, větrem, vodou. Proto tvořil věci dostatečně objemné, které mohly procházet proměnami. Pokud byl objekt dostatečně velký, objemný, pak ho mohly přírodní změny jen obohatit. R. Smithson napsal, že se k práci se zemínou dostal náhodně, když se zúčastnil pozemního projektu, kde pracoval jako umělecký poradce. Na starosti měl rozmístění skulptur a podobných objektů.

„Zdalo se mi nesprávné považovat sochu za objekt, který by se měl připojit až k hotové stavbě, a tak jsem spolupracoval s architekty již od samého začátku. Výsledkem bylo, že jsem byl zahlcen vším tím materiálem, o němž jsem vůbec nic nevěděl. Zaujal mne dialog mezi uzavřeným a volným prostorem a mezi mnou samotným, když už jsem byl tímto způsobem do projektu vtažen. Vyvinul jsem metodu či dialektiku, kterou nazývám prostranstvím (site) a neprostranstvím (non-site). Prostranství je v jistém smyslu fyzickou, syrovou realitou, tedy země nebo půda, kterou si ve skutečnosti ani neuvědomujeme v uzavřené místnosti, v ateliéru nebo něčem podobném. Došel jsem k tomu, že by mohlo být zajímavé, kdybychom místo postavení“ něčeho „do krajiny, přenesli zemi dovnitř, tedy do neprostranství. Zajel jsem k sopce, kde jsem nasbíral tunu lávy a zaslal jsem ji do New Yorku. Tam jsem ji umístil ve svém nepozemkovém vnitřním prostoru.“ [5, str.496]

Koncept neprostoru ukázal poprvé na přelomové výstavě *Earth Work* v roce 1968 v Dwan Galerii v New Yorku. Tady vystavil sesbíraný materiál z různých míst a

vložil ho do ocelových bedýnek, které přesně vymezovaly jeho prostor v neprostoru. Vyjadřovaly spojení lidského geometrismu v konfrontaci s přírodním chaosem. Zdůrazňoval, že neprostor je závažná a tíživá absence prostoru.

Na zdi vystavoval plány a fotografie míst, ze kterých materiál posbíral. Tyto nákresy a územní plány sice vypovídají o místě, ale nedávají nám stejný prožitek, jaký člověk zažívá, když tam opravdu stojí.[4]



Obrázek 3, Robert Smithson instalace v Dwan Galery v New Yorku [4]

1.2 Land art v Čechách

V českém prostředí se land artem označují produkce a díla, která pracují s přírodními materiály, prostředky, objekty a jsou umísťovány v přírodním prostředí. Land art v českém pojetí je většinou menších a drobnějších rozměrů, což vyplývá do jisté míry z povahy a velikosti české krajiny, ale také z rozvoje v období socialisticko-budovatelského systému, což ovlivnilo hlavní prvky jeho vývoje v bývalém Československu. Byla to jistá uzavřenost a zároveň konzervativnost prostředí, nemožnost cestovat a poznávat a nemožnost konfrontace a spolupodílení. Proto zde vzniká na první pohled ne tolik poutavý a tolik akční směr, o to více splývá s krajinou a s lidmi, kteří se v ní pohybují. Právě pro jeho malebnost je obtížné určit, zda jde o akci, instalaci v přírodě nebo o monumentální sochařství. Americký způsob vyjadřování je opačný, je monumentální, poukazuje na rozlehlost krajinného prostoru, volnost myšlení, svobodu pohybu a vyjadřování.

Existuje pouze málo uměleckých aktivit v českém prostředí, které alespoň vzdáleně nesouvisí s přírodou, s přírodními prvky, s archetypy. Umělci přenesli svou tvorbu do přírody a upozorňují na nebezpečí přetechizované civilizace, která si ve své sebestřednosti neuvědomuje svoji závislost na ní. Je to podobné chování, jakým se vyznačovaly dnes již zaniklé civilizace.[1]

Přemístěním svých výtvorů do přírody tvůrci pro společnost znovu objevují řeč vody, země, vzduchu a přibližují naši pozornosti životně důležité fenomény, které jsou nesmírně důležité pro lidskou osobnost. Dnešní člověk by měl pocítit vnitřní potřebu vracet se ke kořenům a hledat ztracenou rovnováhu.

„Návratem k starým obřadům a rituálům, které člověka, žijícího v souladu s přírodou, provázely po celá tisíciletí a v lidovém umění přežívaly až do počátku našeho století. Plnily přitom v jeho životě nesmírně důležitou funkci, neboť ho spojovaly s minulostí lidského rodu a zároveň ho pevně zakotvovaly v přírodě a kosmu.“[12, str. 16]

Lidstvo se od nepaměti snaží přetvářet krajinu ve které žije tím, že ji zabydluje, staví, kácí, láme, upravuje. Mezi nejpoužívanější způsoby vyjadřování land artistů patří kontrast mezi přírodním uspořádáním (organický chaos) a lidským počinem

(geometrický řád). Podobný princip jsem se snažila zachytit a vyjádřit v dále uvedených modelech.

Cílem umělců není krajinu měnit – celá civilizace toto dostatečně provádí, ale cílem je upozornit na objekty přírody, které nás obklopují a my je dostatečně nevnímáme. Tvůrci se je snaží dočasně posunout k jinému významu, a tím je zviditelnit. Hlavní princip realizací není kladen na výsledek díla, jako spíše na proces tvorby člověka v krajině, proto je land art řazen do skupiny akčního umění. Výsledek bývá nestálý a dočasný, je zde zachycen zvláštní protiklad mezi přírodním prostředím a současnou civilizací, což vytváří jedno společenství, naši planetu Zemi.[3]

Někteří čeští umělci se k land artu propracovali skrze svá dřívější prostorová díla, jedním z nich byl Hugo Demartini. Jeho akce spočívaly v tom, že do trávy položil koule z chromu, které jinak používal ve svých reliéfech. Byl jedním z prvních českých umělců, kteří využívali kontrast umělého objektu a přírody. V koulích, jako zástupci umělého světa vytvořeného lidmi, se zrcadlilo okolní přírodní prostředí.

Další umělec, který měl potřebu zdůraznit protiklad geometrického řádu a přírodního chaosu byl Jan Steklík. K jeho zdařilým akcím patří *Smutek bílého sněhu* z roku 1969, který byl vyjádřen prostřednictvím černého pásu na zasněžené louce. Tímto neobyčejným způsobem byl personifikován sníh, a tím i celá krajina. Nejznámější Steklíkův počin je z roku 1970, akce s názvem *Letiště pro mraky*. Spočívala v tom, že po louce rozházel roztrhaný balicí papír, což mělo znázorňovat mraky, které by mohly na louce přistát. Papírové mraky poté zapálil, aby se symbolicky připojily k obloze. Pro Steklíka byly mraky symbolem svobody, mohly si plout bez ohledu na hranice, neboť nemožnost svobodného pohybu byla tíživým tématem doby totality.[1]

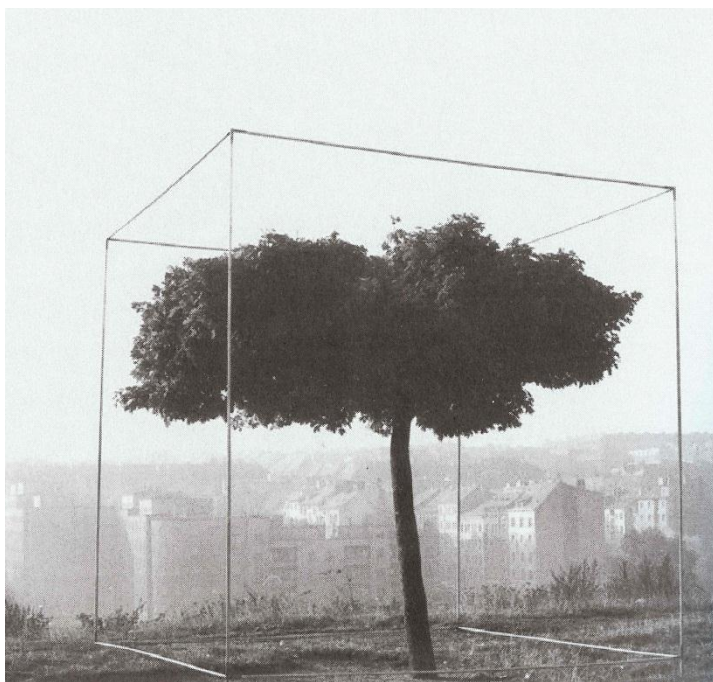
Jiří Valoch se ve své tvorbě zabýval spíše akčním uměním, ale jeho akce souvisely s krajinou. Byl jedním z hlavních představitelů klubu Mladí přátelé výtvarného umění, kteří se roku 1970 často vydávali do krajiny a krátkodobě doplňovali přírodu lidskými objekty. Instalace *12 bílých tyčí a 10 bílých čtverců* byla rozestavěna v krajině, pověšena na stromě nebo sestavena do kruhu uprostřed louky.

„Všichni, kdo se takových výletů či procházek zúčastnili, potvrzují, že si při nich okolní svět uvědomovali zcela jinak, že přírodní jevy vnímali intenzivněji a soustředěněji než obvykle.“[13 str. 97]

Umělci zabývající se land artem nejčastěji tvořili z jednoduchých přírodních výrazových prostředků. Základními přírodními archetypy byla voda, vzduch, oheň a země. Jsou to symboly, které lidstvo po generace ovlivňují a inspirují. Kámen symbolizuje zemi a trvání. Například Petr Štembera přenášel kameny z jednoho místa na druhé. Prostý způsob, jak poukázat na lidskou činnost, kdy kámen leží tisíce let na jednom místě a člověk přijde a přenesení jej někam jinam. Milan Kozelka zase naložil kámen do loďky a pádloval tak dlouho, dokud se loď nepotopila. Ladislav Novák obtahoval bílou barvou škvíry a nerovnosti ve skalách a vznikaly tím kresby podobné výtvarům lovcům mamutů. [1]

Jeden z českých nejvýznamnějších umělců land artu Ivan Kafka začal svou tvorbu v rámci vojenské služby, kdy pracoval jako meteorolog na Vysočině. Chodil s pruhovaným meteorologickým rukávem a vytvářel okamžité instalace v krajině. *Povídka o skládání, vlání a zvedání* v rozmezí let 1975- 76 vyjadřuje krásnou pomíjivost tvorby. Jediná dokumentace je zachycena na fotografiích, které nejsou Kafkou považovány za pouhou dokumentaci, ale za pokračování tvorby.

Předchůdcem většiny kafkových land artových akcí je sbírka *Pro soukromou potřebu*, vytvořena v roce 1978, ve které do malých průhledných krychlí ukládal různé materiály: stébla, provázky, látku, vlasy. Kostky skládal do větších krychlí a vytvořil další význam tím, že je umístil do původního prostředí, odkud materiály pocházely. Na tento akt navazoval dalším dílem *Pro soukromou maxipotřebu* z roku 1979, ve které vymezil prostor přímo v krajině. Použil kovovou konstrukci krychle, kterou například vyčlenil z běžného prostoru celý strom. Hrana krychle má přibližně čtyři metry, tím je dostatečně viditelná v přirozeném okolí a působí zřetelný rozpor mezi neporušenou krajinou a geometrickým zásahem člověka. [1]



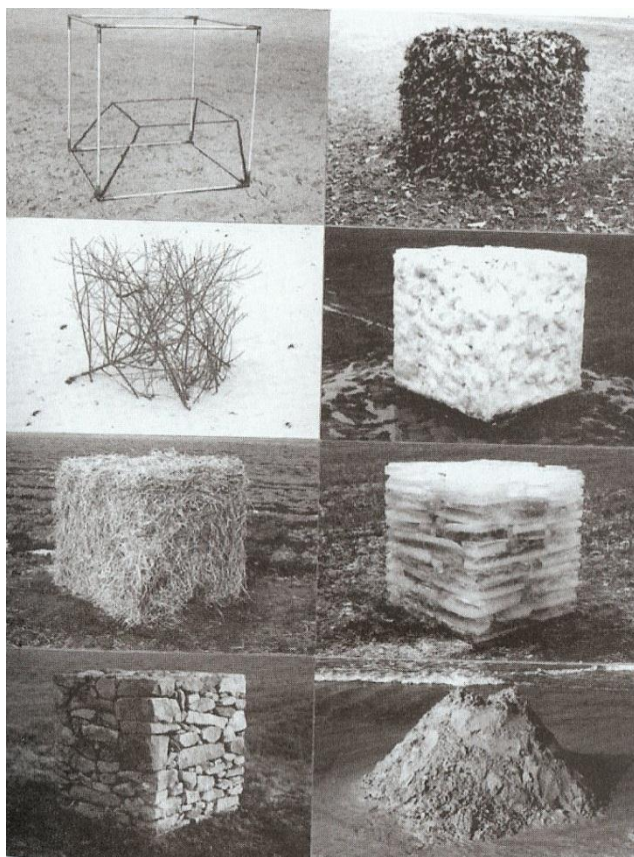
Obrázek 4, Ivan Kafka Pro soukromou Maxipotřebu [1]

„Realizace jsou určeny pro jedno konkrétní místo, jsou kontrastujícími zásahy do krajiny, s kterou splývají, dříve nebo později mizí. Respektují místo, kde stojí a mají vždy úzkou souvislost s charakterem krajiny i materiálem pro ni právě v ten čas typickým.

Vztah materiálu a krajiny je někdy způsobem umístění posunut do jakési nereálné skutečnosti, která přesto existuje (sníh v krajině bez sněhu, kameny v krajině bez kamenů). Materiál je použit, vzniká existence vlastní dané životnosti se stopou lidského dotyku, patrnou v základním statickém geometrickém tvaru.“[3 str 16]

Nejpoužívanějším tvarem Kafkovy rané práce byla krychle, a právě na tomto prvku byla založena jedna z jeho nejznámějších realizací *Cyklus bez názvu* z let 1979-1980. Pracoval s různými přírodními materiály a stavěl je do krajiny, kam původně nepatřily, aby podtrhl snahu člověka zasahovat do svého okolí. Postavil například krychli z kusů ledu, z kamenů, z větví v krajině bez stromů, nebo ze sněhu v krajině bez sněhu. Poslední krychli, kterou chtěl postavit, byla krychle z písku na břehu moře, ale neustále se sypala a nemohl ji dokončit, poslední pokus nazval *Rezignace* a nechal ji ve formě hromady. Své výtvořky vždy nechal napospas vnějším vlivům, všechny krychle se postupem času rozpadly. V pozdější tvorbě opouští geometrické tvary a soustřeďoval

se na téma hromad. Uvědomil si, že přírodu nelze vždy přetvářet tak, jak by si člověk přál. V jeho práci se střetávají dva protipóly, jedním je touha být součástí přírody a splynout s ní, druhým je organizovat ji, uspořádat a abstrahovat její formy.



Obrázek 5, Ivan Kafka Cyklus bez názvu [1]

Autorovou první realizací v městském prostředí bylo *Vymezení* z roku 1980, kdy nainstaloval tisíce bílých tyčí do dlažby na ploše vedle Malostranských schodů. Tyče instaloval podle jednoduchého pravidla, za každý roh dlažební kostky. Podpořil tím geometrický řád, a také zdůraznil jeho nerovnoměrnost. Instalace na chvíli proměnila historický ráz místa. O deset let později vytvořil instalaci *To samé v bleděmodrém*, kdy v klášterní zahradě instaloval stejné tyče nabarvené na bledě modro. Proměnil dvorek a okolní gotickou architekturu moderním zásahem a vytvořil jakési mihotavé modré nebe.[3]

2. PRAKTICKÁ ČÁST

2.1 SPOJENÍ LAND ARTU A ODĚVU

Umělecký směr land art v době vzniku představoval pro tvůrce alternativní východisko, které vedlo mimo hlavní proud společnosti. Stejně pocity a myšlenky vyjadřuje i tato kolekce. Stejně jako umělci land artu se odklonili od komerce v umění, také kolekce není vytvořena příliš pro praktické využití, není zpeněžitelná, což bylo jedním z hlavních cílů. Kolekce je postavená na řadě po sobě jdoucích oděvů, kdy jeden vychází z druhého. Mají symbolizovat přechod z naší technické společnosti k přirozenosti jedince. V oděvech není zobrazena krajina, je v ní zobrazen pocit přirodnosti a přirozenosti. Stejně jako jiní tvůrci chtěli poukázat na přírodu a ponechat v ní lidskou stopu, postavit běžné věci do nezvyklých souvislostí, také předložená kolekce ukazuje na přirozenost a nepřirozenost v oděvech. Snaží se o vytváření vývojové řady a spojuje běžně nespojované komponenty.

Šedesátá léta minulého století, kterým se přisuzuje období vzniku land artu, zaznamenala i spoustu jiných změn. Tou dobou v Americe vznikala tzv. konzumní společnost, objevovaly se nové produkty, nové agresivnější reklamy, umění pop artu, svět idolů, celebrit, téměř nekontrolovatelně se rozmachuje technická podpora společnosti.

Z historie společnosti je známý jev, kdy se umělci vraceli zpátky k přírodnímu základu v době, kdy neviděli jinou variantu vývoje, stejně jako když po strohém klasicismu nastoupil romantismus, nebo po přezdobeném druhém rokoku nastupuje secese.

V oblasti módy dvacátého století vzrůstají nároky na tvary, barvy, nové materiály, stále se objevovaly nové podněty, šedesátá léta představovala jedno z posledních období módního diktátu. V této době dospívaly děti, které nezažily válku, byly odvážné a rebelující, vznikala všemožná hnutí, například hippie, kteří jsou známí také svým vztahem k přírodě a vyhýbání se konformismu.[6]

V naší multikulturní přeplněné společnosti se setkáváme s tolika informacemi, podněty, obrazy, že nestíháme všechny vnímat. Naši pozornost nejvíce přitahují nejkřiklavější a nejzářivější podněty a to je důvod, proč byl zpracován do kolekce fenomén svítivosti, bezprostřední přitažlivosti vnímání.

První oděv reprezentuje techničnost naší společnosti. Kromě toho, že je předimenzovaný, z netextilního materiálu, stříbrný, má potřebu zajistit svoji výjimečnost také ve tmě, kde je nepřehlédnutelný. Osvětluje pouze některé části těla a tím záměrně upozorňuje pouze na to, co má být vidět a je líbivé. Aby oděv zaujal, září stejně jako reklamy, komerční budovy, upoutávky. Při pohledu na tento oděv je ilustrující, že světla jsou efektní, ale do běžného oděvu se nehodí a to je pocit, na který bylo třeba tímto způsobem upozornit.

2.1.1 Střihy

Koncepce předložené práce není pojímána typicky krejčovským pohledem. Jednotlivé střihy na sebe navazují a zároveň ze sebe vycházejí. Tímto postupným modelováním střihových částí je podpořen celkový výraz práce. Oděvy, které představují techničtější ráz kolekce, více odstávají od linie těla, jsou záměrně zvětšené a nevypasované. Modely postupně přecházejí do přirozenější formy, a přitom se stále drží dané koncepce. Takzvaný návrat k přírodě ve střihovém řešení spočívá v jednoduchosti tvarů, v přirozeném obepínání těla, ve zpracování. Cílem kolekce oděvů není sledování jakýchkoli módních trendů nebo klasických postupů. Cílem bylo zpracování myšlenky v jednotnou vývojovou řadu, vyjádření pocitu vykonstruovanosti, a na druhé straně vyjádření pocitu přirodnosti.

Celá kolekce vychází ze siluety X prvního oděvu, která se postupně vytrácí a přechází do prostého sledování ženského těla. Tato silueta byla v historii odívání velmi používaná, popsal ji až Christian Dior v první polovině 20. století, nemá na ní zásluhy jen on sám, vznikla postupně za účasti ostatních návrhářů. Byl to požadavek doby, kdy po úzké siluetě, která byla charakteristická pro dvacátá léta a strohé poválečné roky, vyjadřoval touhu po ženskosti, bohatství a konci strádání. Jeho tzv. „New look“ spoutává ženy opět do korzetů a vyztužovacích spodniček. Vychází z odívání z 18. století, variace byly používány od konce středověku a s různými obměnami se s nimi můžeme setkat dodnes.[10]

„New look byl nazván nevolnickou elegancí. Ženskému tělu byly opět vnuceny tvary, které nemají nic společného s přírodou a přirozeností, tedy se skutečnými proporcemi. Podpurné podprsenky, pevně utažené pasy, spodničky.“[8 str 59]

CH. Dior sklízel mimo uznání i spoustu kritiky za to, že ničí ženské tělo. Autor se bránil tím, že si ženy tento módní trend oblékají dobrovolně a ochotně. Vytvořil tím módní diktát, co bývá pro jednu generaci vrcholem krásy, tak to druhá generace ničí a odmítá. Nastupující generace žen začala nosit kalhoty a přiléhavější tvary.[10] Je to přirozený vývoj a také tento vývoj zobrazuje uvedená kolekce.

První oděv kolekce má záměrně přehnané tvary, velký límec, široká ramena i širokou sukni. Nebývá zvykem používat všechny tyto prvky dohromady, používá se obvykle jen jeden zvětšující prvek, s cílem na sebe upozornit, a ostatní části těla bývají potlačeny. Uvedené prvky jsou použity záměrně proto, aby oděv vyvolával dojem přílišné vykonstruovanosti, přehnanosti. Oděv by měl působit uměle a trochu nepatřičně ve spojení s křehkým lidským tělem. Jedná se o metaforu, která vystihuje vykonstruovaný svět velkoměst. Jde mi o vystižení snahy lidí vypadat jinak, než jaká je realita, snahy zakrýt nedostatky, snahy přetvořit svou nedokonalou tvář i postavu a vytvořit o sobě jistou představu. Jedná se o umělou masku, kterou doplňuje zvětšený límec, který zakrývá obličej.

Obecně velké límce působí dojmem autority, rozhodnosti a sebevědomí. Zakrývání výrazu tváře navozuje anonymitu. Tento rys v oděvu může být využíván v běžném životě, například při obchodních jednáních, když žena potřebuje posílit svou pozici a velký límec jí dodá jistotu a možná také zastraší případné „protivníky“. Je to jistá ochrana krku jako nejzranitelnějšího místa na těle. Tím, že je mírně průhledný a tvář je vidět, nebo spíše ji lze tušit, vytváří dojem mříže. Nevidíme konkrétní osobu, tušíme tvář za odleskem kovu. Rozšířená ramena modelů znamenají posilování nezávislosti a sebedůvěry. Ženská silueta 80. let minulého století úzce souvisí s další vlnou ženské emancipace. Do oděvů se vsívaly velké ramenní vycpávky podobně jako u pánských konfekcí. Šlo o překonávání velkých genderových rozdílů. Ženy se chtěly přiblížit mužským profesím, způsobu a stylu života i v módě.

Ženským atributem je úzký pas, jako výraz křehkosti a přitažlivosti, proto byl vytvářen po celá staletí svazováním do korzetů. Ve Španělsku v období renezanace přišly do módy korzety a používaly se až do přelomu 19. a 20. století. Nejdříve stahovaly celý

hrudník a potlačovaly poprsí, později poprsí bylo uvolněno. Korzety opticky zeštíhlují postavu, prodlužují trup a činí jej vznešenějším.[8]

Objemná sukně je znak ženskosti a dominantnosti, nositelka si nárokuje co nejvíce prostoru pro sebe. Tento konkrétní tvar je složitě vykonstruován, vznikl modelováním kolové sukně. Cílem bylo, aby sukně v kolekci působila až futuristicky, připomínala kosmické objekty, ale základním tvaroslovím vychází z krinolíny.

Krinolína byla znakem vysokého postavení, které napodobovaly i ženy všech společenských vrstev. První krinolíny byly zaznamenány už ve starověké Krétě, ale nejrozšířenější byla ve Španělsku za období renesance. Francouzské názvosloví vyjadřovalo - strážce ctnosti, které vzniklo připodobněním k nedobytné pevnosti. Tento prvek nedobytnosti byl použit v kolekci. Barevnost modelů je světle šedá, což má připomínat kov, beton, působí záměrně velice neosobně, což je způsobeno stříhem, ale i tuhostí a nepřizpůsobivostí materiálu. Ve vypjatých dobách se navracela oblíba krinolíny, která v módě tvořila základ siluety pro její pevný a ověřený tvar.[8]

V následujících oděvech se od přísného řádu postupně upouští. Límce se zmenšují, již nezakrývají obličej. Ramena jsou méně vyztužená, látka přirozeně splývá z ramen dolů. Postupně se prodlužují a vytvářejí přirozené rukávy. Přímý nestřižený rukáv bez typické rukávové hlavice se nazývá kimonový.

Díly vrchního oděvu se postupně sešívají do tzv. vestičky, u posledních modelů jsou to převážně halenky, které úzce obepínají tělo. Pevný pás se transformuje do dekorativního opasku. Široká sukně z prvního oděvu se také postupně mění. Zmenšuje se, zkracuje se, stává se pohodlnější. Sukně čtvrtého oděvu již naznačuje původní linii pouze volánem. V pátém oděvu se sukně mění v kraťasy, které dovolují ještě více kopírovat lidské tělo a přispívají k pohodlnosti a uvolněnosti. U posledních modelů dochází k postupnému prodlužování nohavic.

Všechny díly jsou postupně sešity, nejdříve ramenní díly do vestičky, potom do halenky a nakonec jsem vrchní oděv spojila s dolní částí. Všechny tyto atributy sledují vývojovou koncepci přirozenějšího oděvu. Závěrečný oděv kolekce je tvořen pouze overalem s průhlednými krajkovými rukávy. Poslední oděv představuje zemi, krajinu, čistou přírodu. Velmi těsně kopíruje přirozenou linii těla, nesnaží se být někým jiným, nechce působit větší, menší nebo hubenější. Vyjadřuje lidské tělo v jeho přirozenosti, neskrývá tzv. nedostatky, za což dnešní společnost považuje větší břicho, širší boky, menší či větší poprsí. Tento oděv nic nevylepší, neskrývá.

2.1.2. Materiály

V kolekci jsou použity především technické materiály, které se jeví jako nejvhodnější pro vyjádření chladnosti a neosobnosti kovu.

První oděv je ušitý z pletiva, přesněji ze síťky proti hmyzu. Tento materiál slouží především jako ochrana člověka před dotěrným hmyzem a i tento symbol ochrany je využit v kolekci. Tento materiál se jevil z netextilních jako nejvhodněji použitelný pro vytvoření oděvu. Je velmi podobný textiliím, ale přitom má kovový základ a představuje určitou nepohodlnost a nepoddajnost, která byla potřeba. První oděv symbolizuje lidský pokrok, technické řešení světa, konstrukce všeho druhu, způsob života velkých měst. Materiál sám o sobě působí chladně, technicky, nepřírozeně ve spojení s lidským tělem. Další materiály, které se nabízely k použití, byly kovové pláty, alobalové těsnění nebo plastové trubky. Materiál, se kterým se běžně setkáváme v okolním prostředí. Inspirací mi bylo místo, ve kterém žijeme: domy, reklamy, staveniště, kancelářské budovy, vše co nás denně obklopuje, co tvoří nevědomky náš svět.

Pletivo je z těchto uvedených nejvhodnější technický materiál. Je dobře tvarovatelné, je to vlastně tkanina s osnovou a útkem. Ač by se mohlo zdát, že jde o textilní vlastnosti, nešlo se z něj nejlépe, má velice pohyblivou vazbu, mezery mezi jednotlivými drátky jsou velké 2 mm a způsobují vysokou pohyblivost při šití.

Jednotlivé části oděvu jsou pečlivě obšity šikmým koženkovým proužkem, aby bylo možné pohodlně je obléci na lidské tělo. Po vystřihnutí jednotlivých střihů z pásu pletiva byly hrany velmi ostré a jednotlivé drátky se ohýbaly a velmi zraňovaly.

Na začišťování byla použita na zkoušku řada materiálů. Saténový šikmý proužek byl moc tenký a ostré drátky jím pronikaly a stále škrábaly. Lemovací pruženka byla vhodná pro svoji elasticitu, daly se hezky začistit kulaté hrany a neprocházely přes ni žádné drátky, ale barevně neodpovídala koncepci. Využití alobalové lepicí pásky, která vypadala až kosmicky, bylo problematické vzhledem k přilnavosti a nestálosti i v případě, že byla přešita.

U prvních oděvů jsou hodně využívány výztuže, cílem byl neohebný a tuhý vzhled. Některé textilie mají speciální finální úpravu, která vypadá kovově, jiné jsou tkány částečně z kovových vláken. Postupně byly používány měkčí, příjemnější a

splývavější textile. Přirozenost zde vytváří struktura pleteniny. Struktura posledních oděvů má připomínat zeminu. K tomuto vyjádření je použita krajkovina ve spojení s další pleteninou, vytváří organický chaos, dojem krajiny. Krajkovina je použita jako symbol ženskosti, jemnosti. Krajka není osamocena, ale je spojená s jinou textilií, tvoří celek i jednu výslednou barvu. Na poslední oděvy je potřeba elastické pleteniny, protože velmi těsně objímají tělo. Tento fakt je také důvodem, proč jsem na „přírodní“ oděvy nemohla použít jen přírodní materiály. Úplety z bavlny jsou vhodné, mají vysokou míru pružnosti, krajkovina z přírodních materiálů není běžně dostupná.

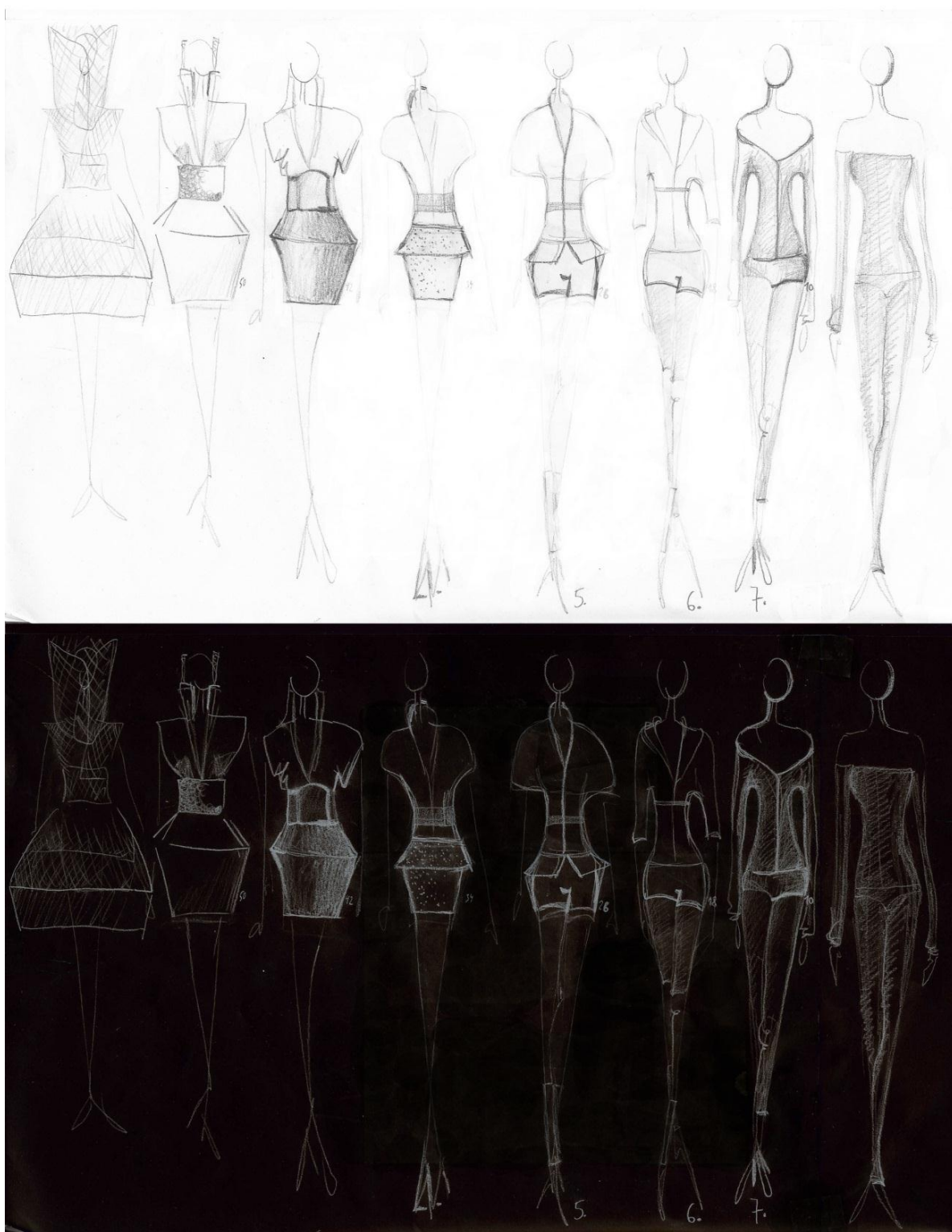
2.1.3 Barevná řada

Barvy byly zvoleny se záměrem podpořit celkový dojem kolekce. Počáteční oděvy tvořené technickými materiály mají i technickou barevnost. Skládají se z odstínů šedi a s více či méně kovovým leskem. Postupně se do šedivé barevnosti přimíchávají teplejší tóny v podobě jemně pískové či tělové barevnosti. Závěr kolekce je vytvořen zemitými tóny hnědé barvy. Je kladen důraz na jemný barevný přechod z jednoho oděvu na další, aby každý z modelů vyjadřoval posun v proměně barevnosti a podpořil tím celkové pojetí koncepce.

2.1.4 Barevná a materiálová řada

				+

2.2 VÝTVARNÉ ZPRACOVÁNÍ NÁVRHŮ



Obrázek 6, Celá kolekce



Obrázek 7, První oděv



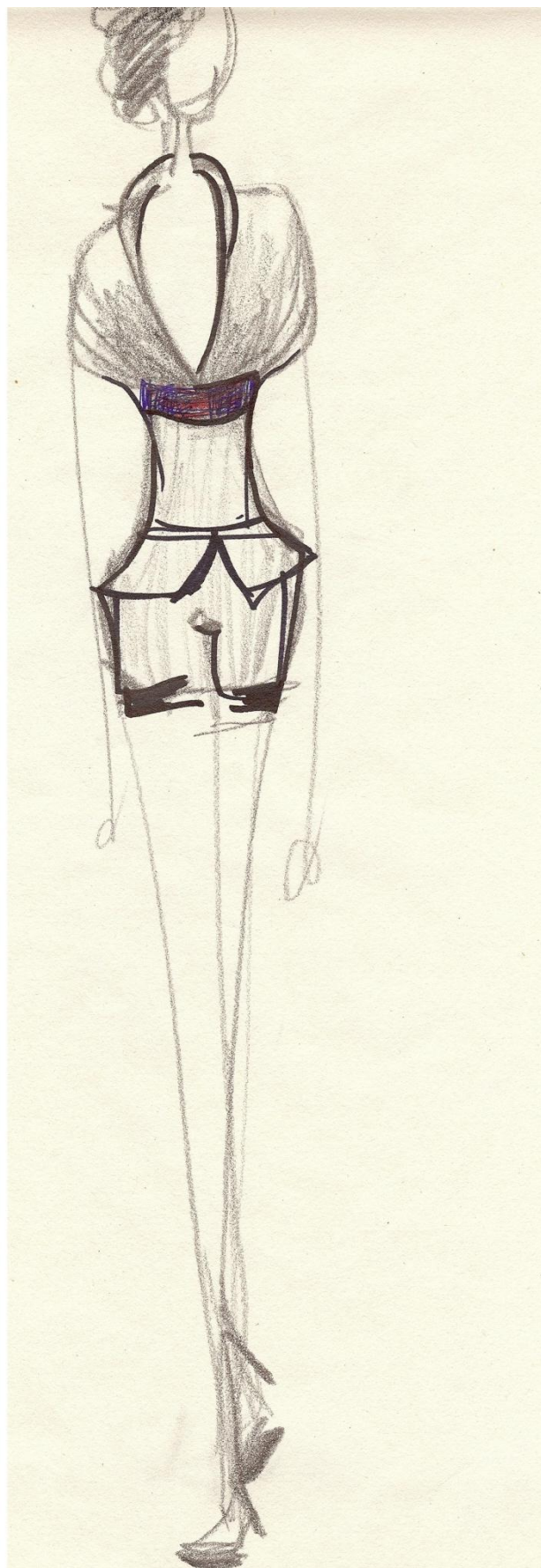
Obrázek 8, Druhý oděv



Obrázek 9, Třetí oděv



Obrázek 10, Návrh čtvrtého oděvu



Obrázek 11, Návrh pátého oděvu



Obrázek 12, Návrh šestého oděvu



Obrázek 13, Návrh sedmého oděvu



Obrázek 14, Návrh osmého oděvu

2.3 JEDNOTLIVÉ ODĚVNÍ KOMPOZICE

První oděv

Oděv se skládá z velkého límce, který zakrývá obličej, a který je zakončen až v pasové partii založením do širokého pasu. Dále z ramenních pruhů, které tvoří vrchní část oděvu, které se také složí pod pás. Spodní díl oděvu tvoří velmi široká sukně.

První oděv je ušitý z pletiva. Použité pletivo je průhledné a z toho důvodu jsou určité partie podšity tkaninou s velkým procentem kovových vláken. Podšité jsou také pásy, které vedou z ramen, ne jen vrchní díl sukně.

Zapínání je zvoleno formou háčků a oček. Tento způsob je jediný ideální vzhledem k nepoddajnosti materiálu.

Zajímavostí oděvu jsou světelné led pásy. Vzhledem k pojmenování „Led pásek“ jsem zvolila umístění světla do pasu a doplňující kolem krku. Toto světlo prosvěcuje strukturu pletiva zespodu a vytváří světelné obrazce i nevšední nasvětlení lidského těla. Pásy jsou napájeny z baterie, která je schována v kapsičce. Kapsa je skrytá a přišitá na zadním dílu sukně. Osvětlení je zcela odejmutelné z oděvu.

Materiál pletiva – ocelové drátky

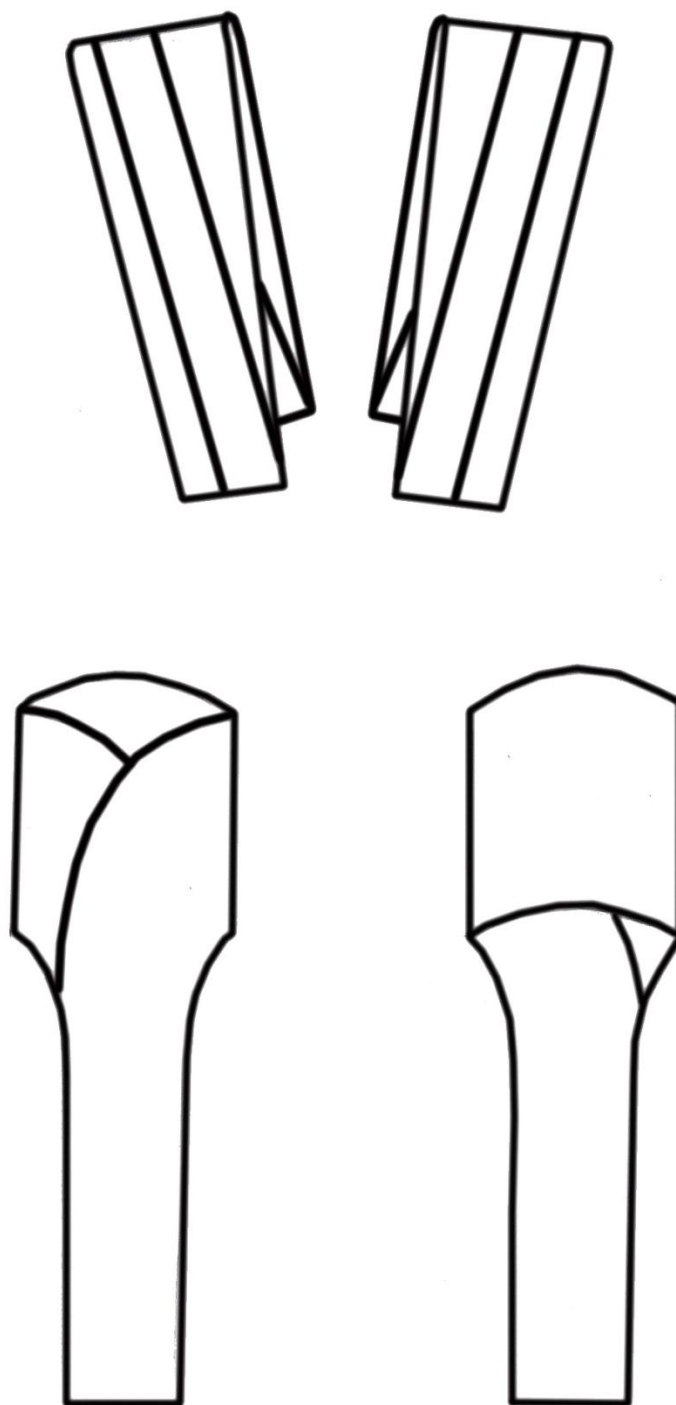
Materiál podšívky – tkanina v plátnové vazbě

50% polyester

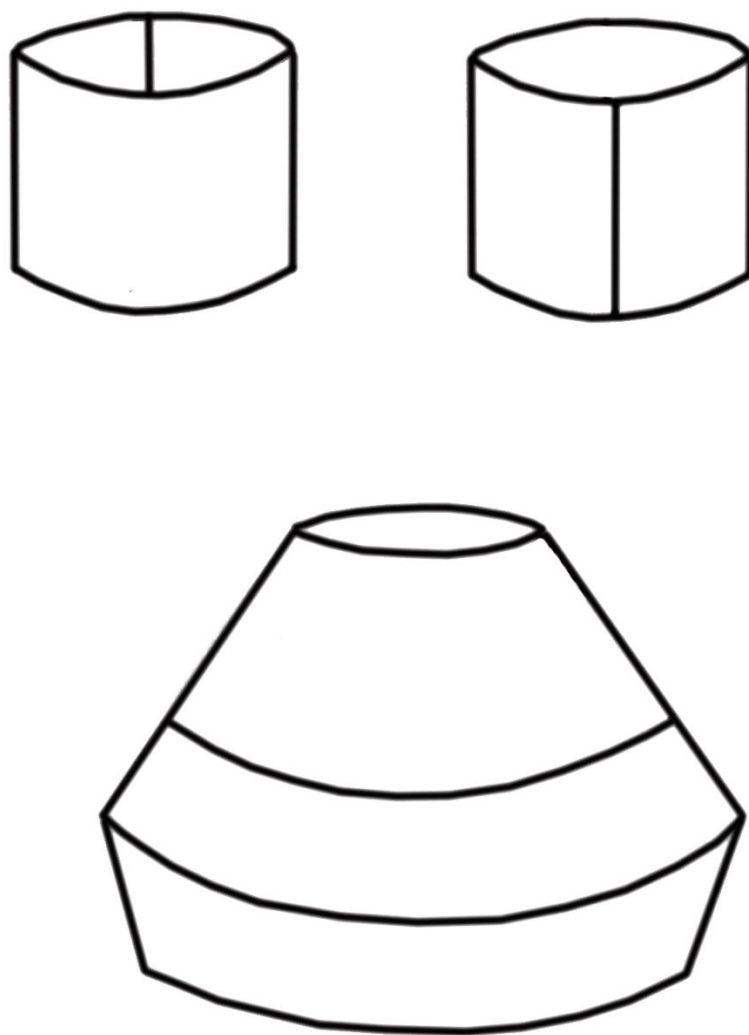
50% metalické vlákno

Materiál spodního dílu sukně – osnovní jednolící pletenina

100% polyester



Obrázek 15, Vreční díly prvního oděvu



Obrázek 16, Pás a sukně prvního oděvu

Druhý oděv

Tento oděv působí stále velmi technicky, látky jsou vybrány tak, aby připomínaly kov, ale už je zde možné vidět měkkost textilie a ne takovou strohost čistého plechu. Pletivový je pouze límec, jako pozvolný přechod z kovu do textilu. Límec není tak vysoký jako předcházející, už nebrání tvář, jen chrání krk.

Ramena jsou stále široká, nepřírozená, upozorňující na sebe. Vrchní část oděvu tvoří dva nesešité pásy, které mají jen nepatrně pozměněný střih než oděv předchozí. Vyjadřují nepohodlnost, obtížnou tvarovatelnost oděvu. Vytváří krásný kontrast mezi hrubostí přesných linií pruhů a jemností lidského těla.

Pás je černý a lesklý, opticky se snaží být ještě užší, protože černá i lesk zeštíhlují.

Sukně má přesný vykonstruovaný tvar, je tvořená ze dvou dílů. Vychází z předchozího střihu, jen je více modelována do uzavřenější podoby. Je stále velmi objemná v prostřední části. Změnila jsem poměr velikostí a spodní díl jsem více prodloužila. Zapínání je na zdrhovadlo na levém boku, v dolní části je vytvořen rozparek. Je dosti široká vyznačuje ženskost, navazuje na renesanční krinolíny.

Materiál ramenních pásů a sukně – zátažná jednolící pletenina

60% polyester

40% polyuretan

Podšívka – tkanina v plátnové vazbě

100% polyester

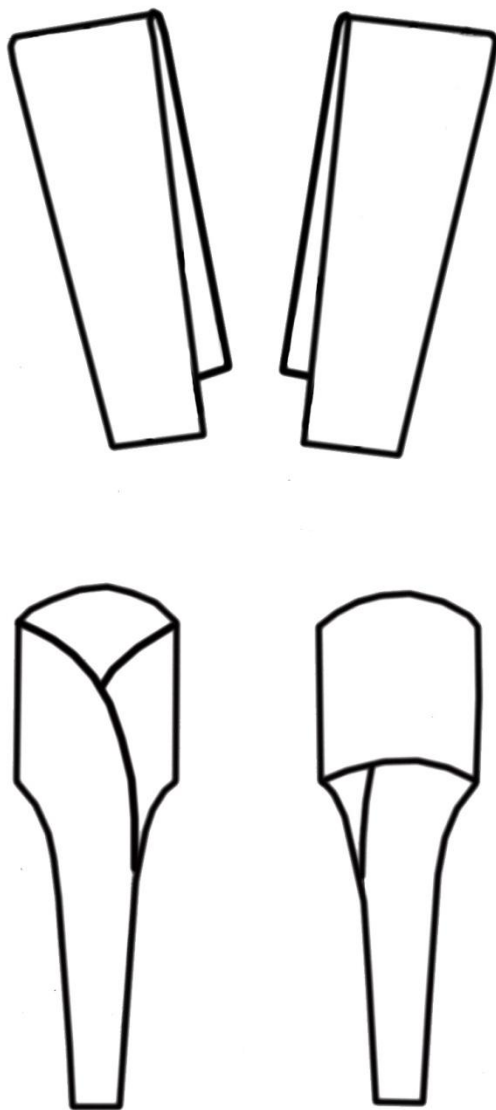
Materiál pásu – osnovní jednolící pletenina

100% polyester

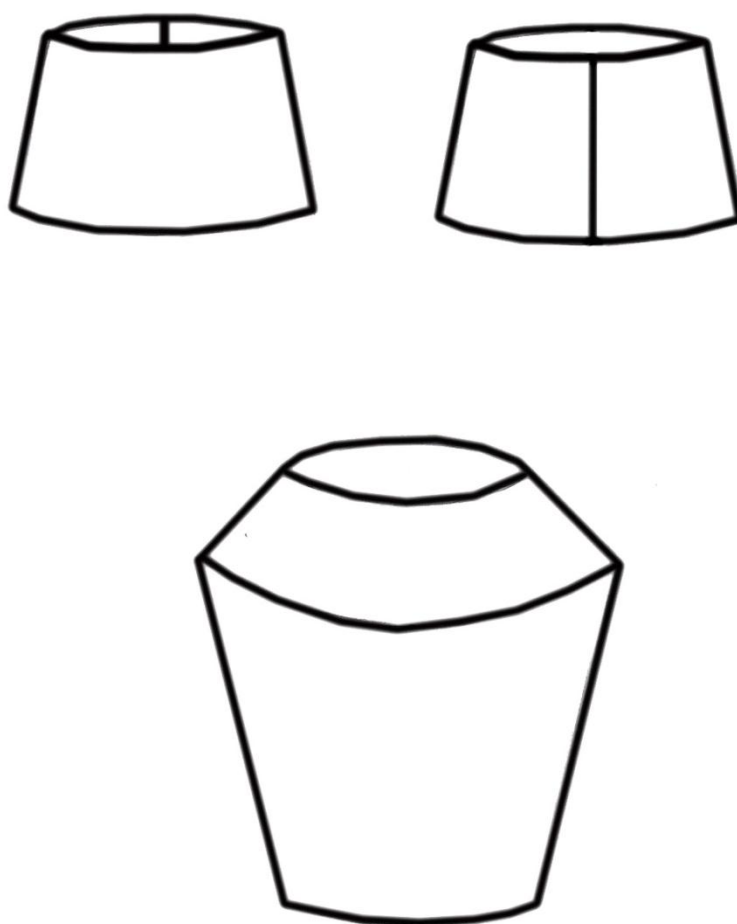
Podšívka – tkanina v plátnové vazbě

60% polyester

40% acetát



Obrázek 17, Vrchní díly druhého oděvu



Obrázek 18, Pás a sukně druhého oděvu

Třetí oděv

Třetí oděv více upouští od přísné tvarovosti. Vrchní část oděvu je ušitá z jemné pleteniny, je vyztužená nažehlovacím vizelínem, ale už neдрží tak přesný tvar. Ramena jsou stále zvětšená, ale díky jemnější textilií tak neodstávají, vytváří malinko jemnější siluetu. Límec je všitý do vestičky, jeho střih vychází ze zmenšeného pletivového límce. Oděv začíná mít známky praktičnosti, je sešitý na bocích, více připomíná nositelné lidské oblečení. Použitá textilie obsahuje lurexové vlákna, čili kov je součástí a vytváří specifický lesk.

Pás je velice přiléhavý na tělo, aby zvýraznil siluetu.

Sukně si drží stále pevný tvar. Střihové části jsou rozděleny na přední a zadní díly, jsou menší a jemnější než u druhého oděvu. Zmenšuje se objemnost a zkracuje se délka. Zapínání je na zdrhovadlo na levém boku. Na sukni je vytvořen rozparek pro usnadnění pohybu modelky. Barva je velice tmavě šedivá s jemným leskem.

Materiál vesty – zátažná jednolící pletenina

77% polyester

20% lurex

3% elastan

Podšívka – tkanina v plátnové vazbě

100% polyester

Materiál opasku – zátažná jednolící pletenina

60% polyester

40% polyuretan

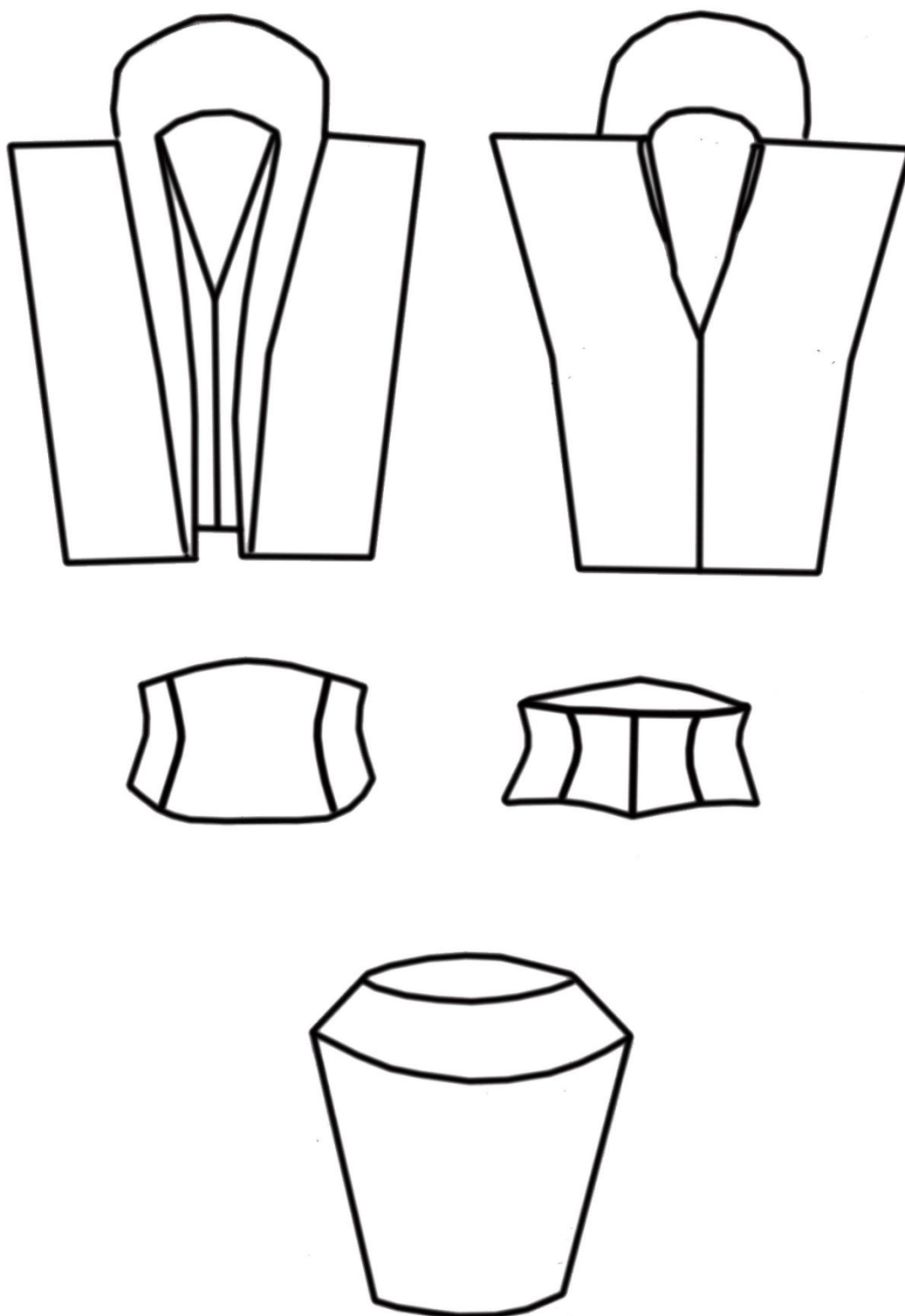
Podšívka – tkanina v plátnové vazbě

60% polyester

40% acetát

Matriál sukně – tkanina v plátnové vazbě

100% polyester



Obrázek 19, Díly třetího oděvu

Čtvrtý oděv

Tento oděv ukazuje na lidský prvek výběrem materiálu i příjemnějším tvarem. Vrchní díl je ze splývavé pleteniny, tentokrát je nevystužený, tím vytváří přirozené záhyby na těle. Mírně spadává z ramen a vytváří krátký přirozený kimonový rukávek. Límec je zase o trochu zmenšený a vsazený do průkrčníku, který se vytvořil sešitím všech dílů k sobě. Podšívka límce je totožná s textilií sukně. Nemá zapínání, protože pletenina je dostatečně elastická. Barva je světloune šedá.

Pás se postupně zmenšuje a nestrhává na sebe takovou pozornost. Co se týče tvaru, tvoří spíše doplněk modelu a ne hlavní siluetu.

Sukně se transformovala z pevné jasné struktury na pohyblivější a osobitější tvar. Model si zachovává siluetu, která je tvořena vrchním volánem. Volán vychází ze střihu z předchozí sukně, odstává a sukně pod ním už splývá. Zapínání je na zdrhovadlo. Délka se stále zkracuje, dosahuje do půli stehů. Je tu použit jemný puntíkatý vzor na tkanině. Červené puntíky oživují strnulost šedé.

Materiál vesty – zátažná jednolící pletenina

98% polyester

2% elastan

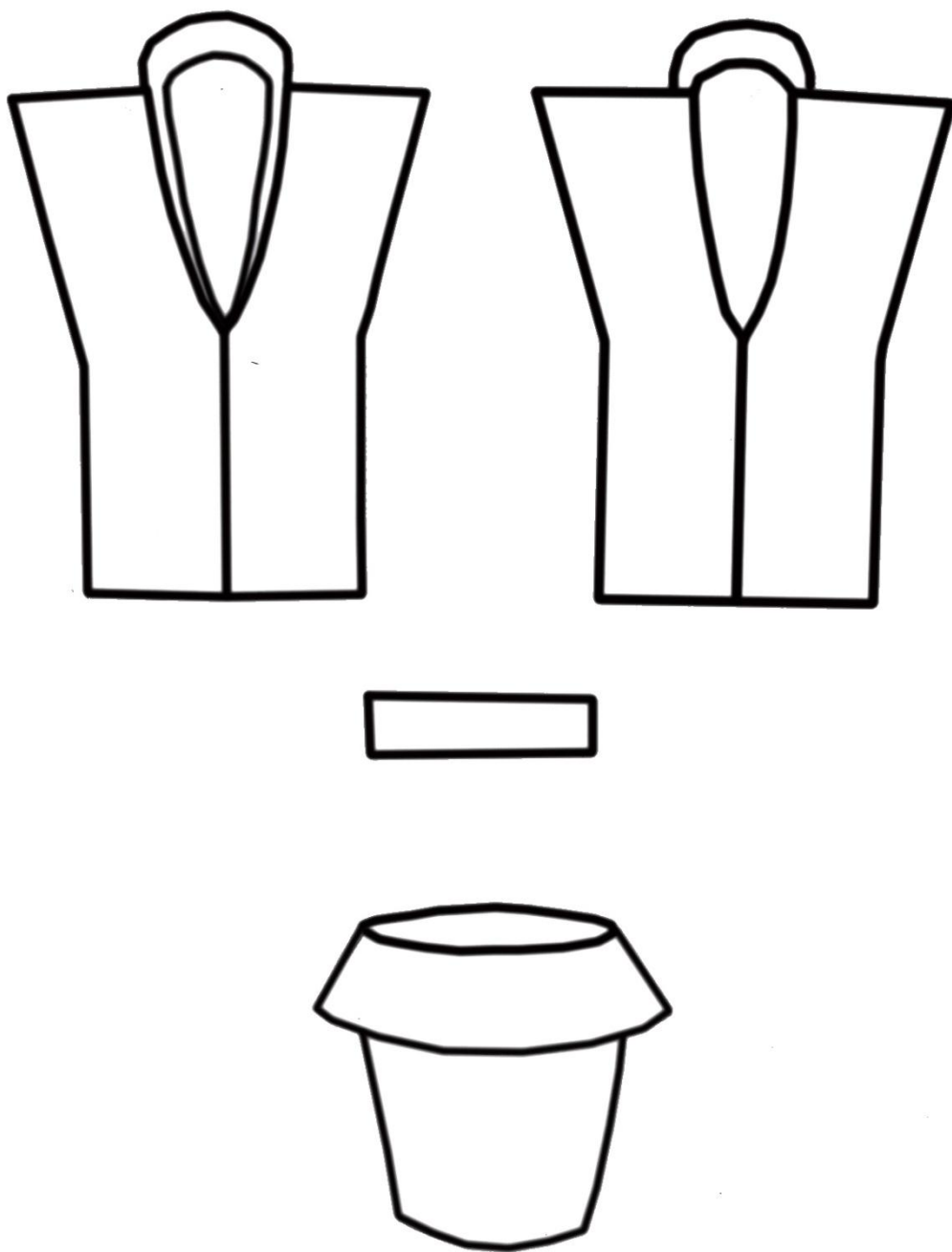
Materiál pásku – osnovní jednolící pletenina

100% nylon

Materiál sukně – tkanina v plátnové vazbě

60% viskóza

40% acetát



Obrázek 20, Díly čtvrtého oděvu

Pátý oděv

Vrchní část tohoto oděvu je tvořena jemnou textilií až síťkovitého charakteru. Naznačuje se tím, že se upouští od kovu a přistupuje se k lidskosti, přirozenosti. Halenku tvoří dvě textilie stejného typu, jen odlišné barvy, jelikož je vrchní textilie průhledná, zobrazuje se i barva spodní textilie. Barevnost přechází pomalu do přírodní hnědé. Střih se dále transformuje, vytahuje se směrem k rukávům a tvoří přirozené volány, které vznikají volným spadáváním z ramen. Límec se přeměnil jen v malou légu, která je vytvořena přeložením spodní textilie do průkrčníku.

Hvězdičkovaný pás představuje jakýsi zábavný prvek, jenž je jen doplňkem. Odkazuje na typický vzor drobného potištění základní tkaniny.

Kraťasy navazují na posloupnost střihu. Vrchní volán je zmenšen, rozdělen na půl. Je přítomný pouze na předním dílu. Mizí prostorovost, zjemňuje se silueta. Do postupného vývoje střihů jsou na tomto místě zařazeny kraťasy, v rámci přirozenosti, kopírování tvarů lidského těla. Kalhoty více objímají a zobrazují tělo. Tvoří další krok k cestě za přirozeností. Barva je šedo-písková, což také začíná evokovat teplejší barevnost. Zapínání je na boku na zdrhovadlo.

Materiál halenky – osnovní jedolící pletenina

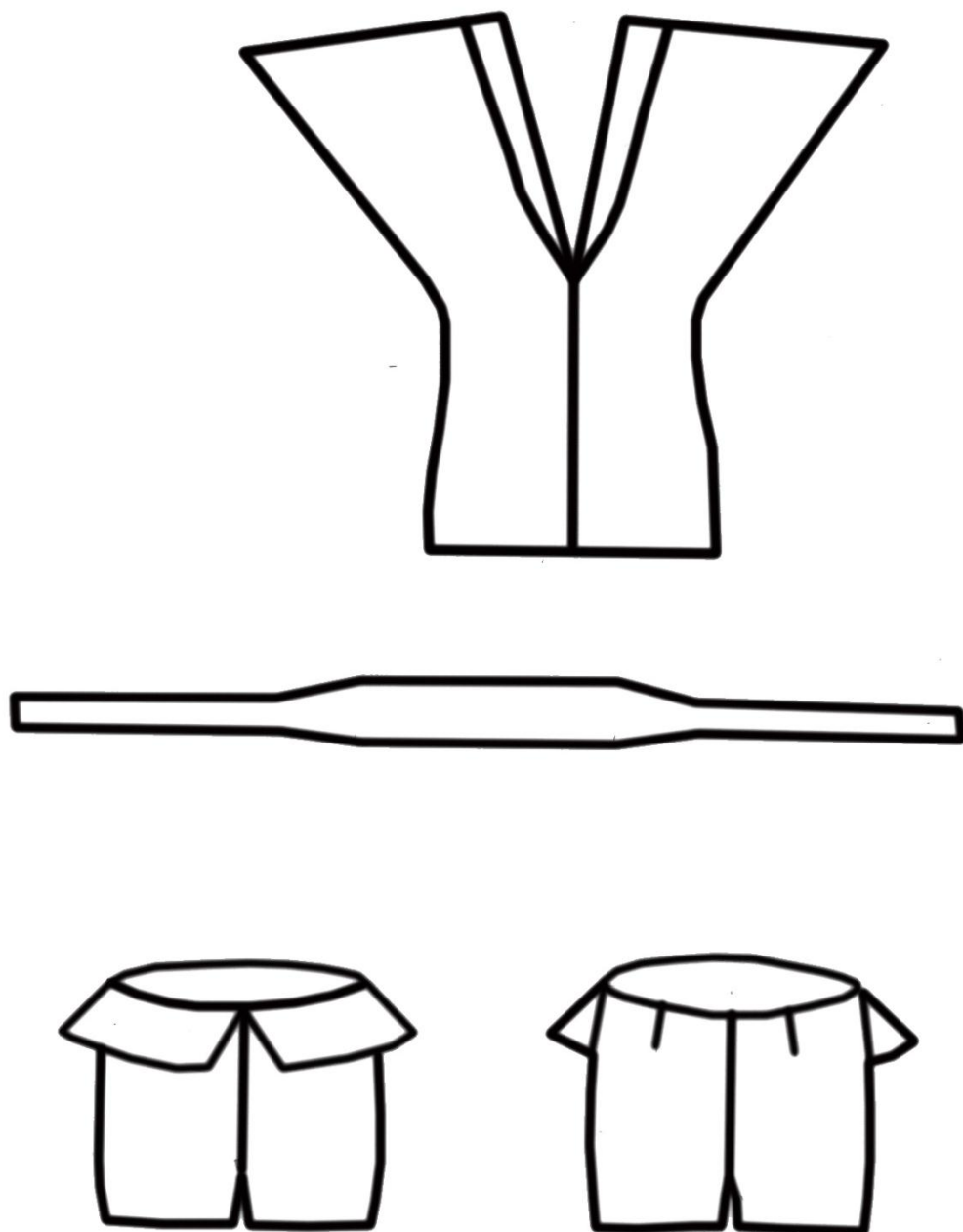
100% nylon

Materiál pásku – tkanina v plátnové vazbě

100% bavlna

Materiál kraťas – tkanina v plátnové vazbě

100% viskóza



Obrázek 21, Díly pátého oděvu

Šestý oděv

Siluetu X už postupně vymizela, nahradilo jí přirozené působení lidského těla. Vrchní část tvoří halenka, ze které ve výstřihu vyčnívá krajkovina, což je odkaz na límec. Materiál je lehký, průhledný. Na kraje je podtrhnuta struktura a ne krajkovina sama o sobě, proto je umístěna do rubu. Záměrně je trochu potlačena, aby na sebe nestrhávala přílišnou pozornost. Rukávy se stále prodlužují a tvoří už tříčtvrteční délku. Střih vychází stále z předchozího modelu, proto jsou švy i na bocích, i na přední a zadní středové linii.

Použité vrchní oděvy kolekce se nedělí na přední a zadní díl, ale na levý a pravý, které jsou stříhané vcelku. Tím, že je oděv takto stříhán, dochází k přirozené tvorbě kimonového rukávu. Barva je tělová, což velmi evokuje lidskou pokožku a má příjemný vzhled.

Spodní část oděvu je tvořena kraťasami a legínami. Legíny jsou ušité z průhledného nylonu, dosahují délky nad kolena. Doplnují kraťasy a naznačují další střihový vývoj. Kraťasy také už ztratily pevnou formu, jsou z jemné pleteniny a velmi úzce obepínají tělo. Pletenina je dostatečně pružná a proto není potřeba zde vytvářet samostatné zapínání. V pase jsou vsazeny do pruženky. Střih vychází z předchozích kraťasů, jen je zúžen, zkrácen a přizpůsoben pro elastický materiál.

Materiál halenky – osnovní jednolící pletenina

100% nylon

Krajkovina – osnovní jednolící pletenina

100% polyester

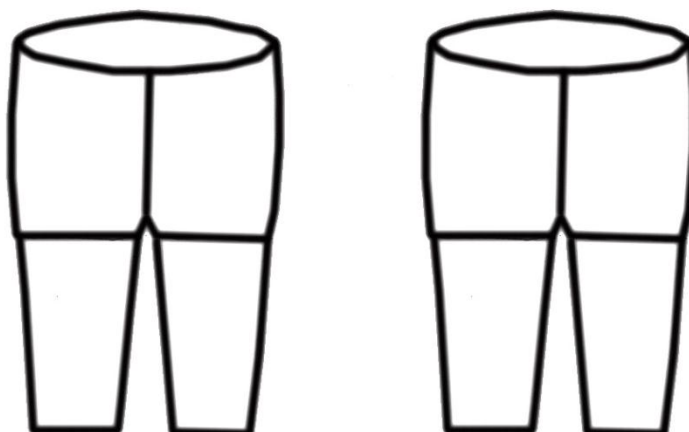
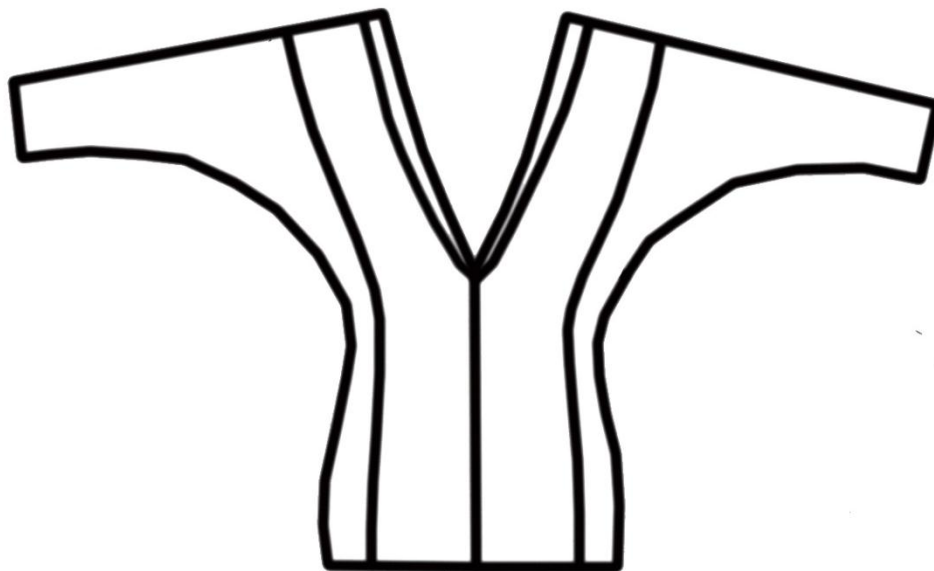
Materiál kraťas – zátažná jednolící pletenina

98% viskóza

2% elastan

Materiál legín – osnovní jednolící pletenina

100% nylon



Obrázek 22, Díly šestého oděvu

Sedmý oděv

Sedmý oděv je velmi přirozený. Linie průkrčníku se otvírá a začíná spadávat z ramen. Symbolizuje pocit osvobození, volného hrudníku k hlubokému nadechnutí. Strohost límců se už úplně vytratila, už po ní nic nezbylo a teď se začíná posouvat linie výstřihu. Střih se poněkud posunul, prodloužily se rukávy. Krajka zůstala, jen byla nahrazena jemnější. Díky průhlednosti vrchního materiálu je v rubu vidět její struktura. Celý oděv je začištěn založením, ale krajka je záměrně ponechaná „přírodně“

Dolní část oděvu tvoří legíny a kalhotky V pase jsou vsazeny do pruženky. Legíny se prodloužily a jsou ušity z hutnější pleteniny. Zatímco u kalhotek to je obráceně, zkrátily se a je u nich podpořena krajková struktura. Tento kontrast mezi strukturovanými legínami a poněkud jinak strukturovanými kalhotkami vytváří jakýsi optický chaos. Kalhotky svou délkou evokují spodní prádlo, značí intimnost a (přirozenost) člověka, z toho důvodu jsou zařazeny v kolekci na toto místo.

Materiál halenky – osnovní jednolící pletenina

100% nylon

Krajkovina – osnovní jednolící pletenina

50% polyamid

50% polyester

Materiál kraťas – zátažná jednolící pletenina

98% viskóza

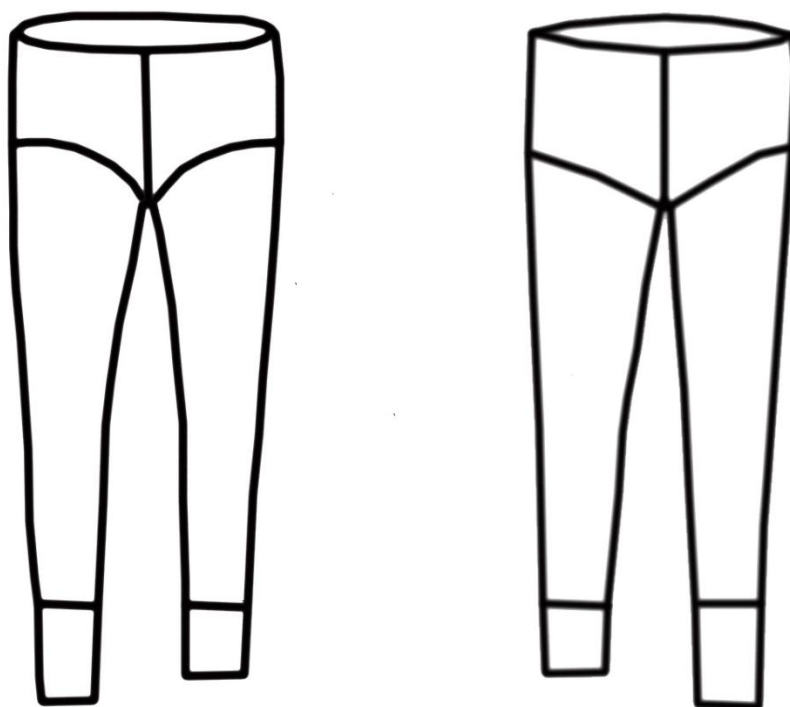
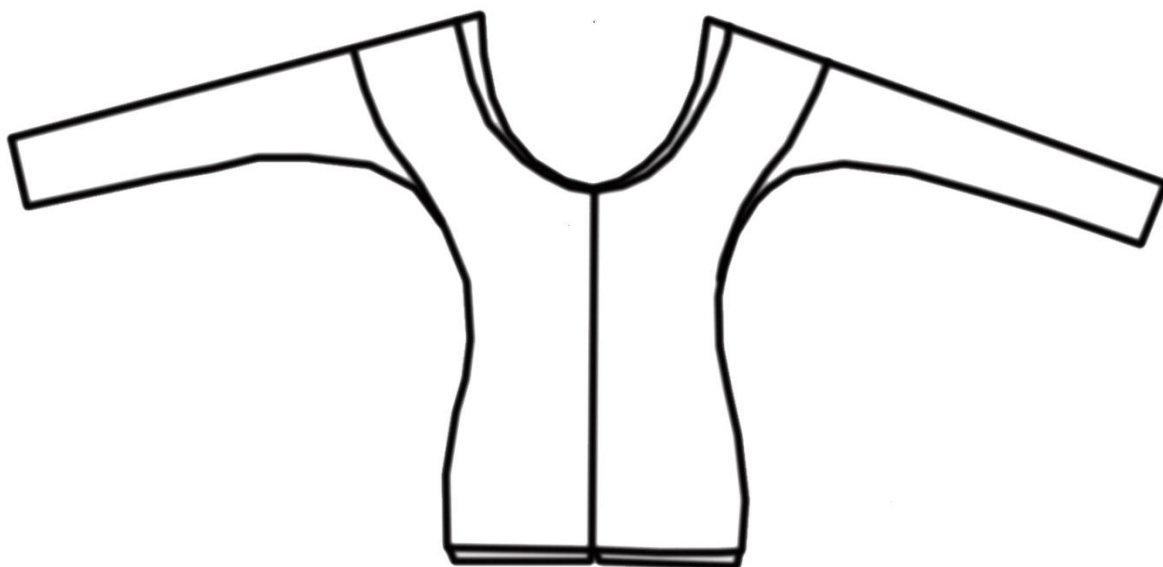
2% elastan

Krajkovina – osnovní jednolící pletenina

100% polyester

Materiál legín – pletenina zátažná oboulící

100% bavlna



Obrázek 23, Díly sedmého oděvu

Osmý oděv

Oděv je ve formě overalu. Byla zde snaha vytvořit čistou formu střihu. V oděvu nejsou žádné zbytečné doplňky. Střih kopíruje přesně linii lidského těla, vznikl spojením a upravením elastického halenkového střihu a střihu legín.

Vybraný materiál vytváří podobu přírodního chaosu. Struktura krajkoviny je velice vhodná pro toto vyjádření. Hnědá krajkovina je podložená jemným bavlněným úpletem hořčicové barvy. Oděv nezakrývá ramena, je zakončen nad poprsím, vsazen do pruženky. Nositelka má volný hrudník, není svázána. Rukávy jsou dlouhé, průhledné, jen z krajkoviny.

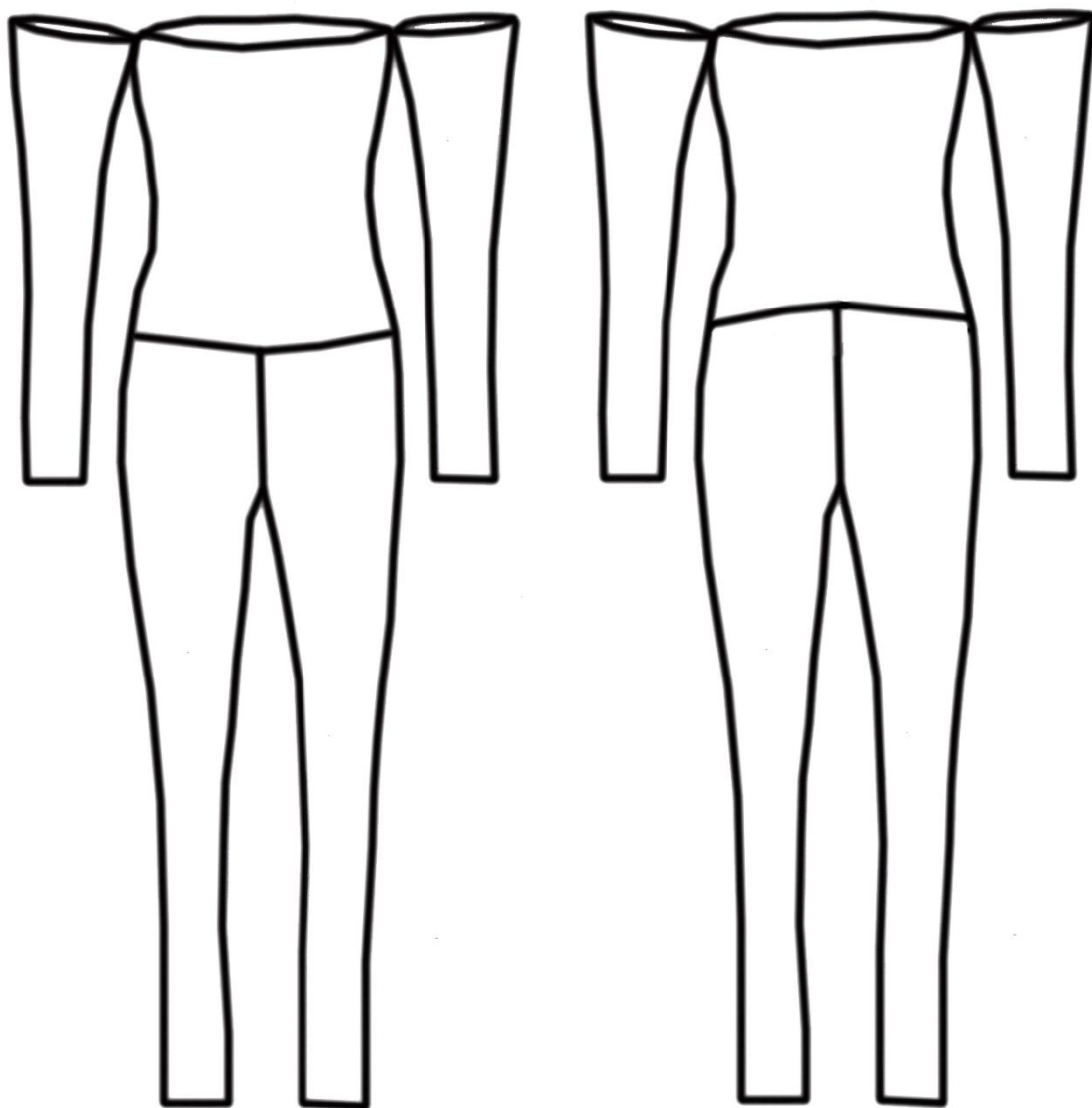
Materiál overalu – zátažná jednolící pletenina

98% polyester

2% elastan

Krajkovina – osnovní jednolící pletenina

100% polyester



Obrázek 24, Díly osmého oděvu

ZÁVĚR

Kolekce oděvních modelů ovlivněna land artem vznikla přenesením stěžejní myšlenky uměleckých děl land artu do formy oděvu. Stejně jako tvůrci v land artu poukazovali na přílišnou nepřirozenost až „umělost“ současné civilizace, bylo snahou autorky v kolekci oděvů na tento fenomén upozornit. Určujícím prvkem v tvorbě kolekce byla snaha upozornit na přílišnou technickou produkci současné společnosti.

Modely se v kolekci oděvů postupně proměňují. Na počátku vycházejí z přesného tvaru siluety X, kterou tvoří rozšířená ramena, vysoký límec, úzký pas a objemná sukně. Tento koncept postupně se postupně zjemňuje, zmenšuje, přizpůsobuje přirozenému tvaru lidského těla. "

Barevnost je podřízena celé koncepci souboru, barvy postupně přecházejí z chladivých šedivých tónů přes jemně pískové až k sytě hnědé. Na konci vývojové řady se představuje oděv již velice přirozený, symbolizující upřímnost svého vyjádření.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1999, 269 s. ISBN 80-719-8351-9.
- [2] FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 2007, 704 s. ISBN 978-80-7209-952-8.
- [3] KAFKA, Ivan. *Ivan Kafka: 1975-2005 : [realizace pro krajinu, prostor a město]*. 1. vyd. Praha: Art-D, c2006, 218 s. ISBN 80-902-8929-0.
- [4] LAILACH, Michael a Editor Uta GROSENICK. *Land art: 1975-2005 : [realizace pro krajinu, prostor a město]*. 1. vyd. Hong Kong: Taschen, 2007, 218 s. ISBN 978-382-2856-130.
- [5] LITTLE, Stephen. *--ismy: jak chápat umění*. V Praze: Slovart, 2005, 159 s. ISBN 80-720-9751-2.
- [6] TYLÍNEK, Petr. *Základní etapy vývoje oděvní kultury: jak chápat umění*. Vyd. 1. Liberec: Technická univerzita v Liberci, 2004, 99 s. ISBN 80-708-3784-5.
- [7] MÁCHALOVÁ, Jana. *Módou posedlí: jak chápat umění*. Vyd. 1. Břeclav: Moraviapress, 2002, 159 s. ISBN 80-861-8147-2.
- [8] KYBALOVÁ, Ludmila. *Dějiny odívání: Renesance (15. a 16. století)*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1996, 174 s. ISBN 80-710-6143-3.
- [9] KYBALOVÁ, Ludmila. *Dějiny odívání: Barok a rokoko*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1996, 235 s. ISBN 80-710-6143-3.
- [10] KYBALOVÁ, Ludmila. *Od "zlatých dvacátých" po Diora: Barok a rokoko*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2009, 253 s. Dějiny odívání. ISBN 978-807-1061-427.
- [11] CHRISTO. [online]. [cit. 2012-01-03]. Dostupné z: <http://christojeanneclaude.net/artworks/realized-projects>
- [12] MODERN AND ANCIENT ENVIRONMENTAL ART. [online]. [cit. 2012-05-02]. Dostupné z: <http://www.earthworks.org/links.html>

SEZNAM OBRÁZKŮ

- Obrázek 1, Walter de Maria Světelné pole [4]
Obrázek 2, Christo a Jeanne-Claude Opona [4]
Obrázek 3, Robert Smithson instalace v Dwan Galery v New Yorku [4]
Obrázek 4, Ivan Kafka Pro soukromou Maxipotřebu [1]
Obrázek 5, Ivan Kafka Cyklus bez názvu [1]
Obrázek 6, Celá kolekce
Obrázek 7, Návrh prvního oděvu
Obrázek 8, Návrh druhého oděvu
Obrázek 9, Návrh třetího oděvu
Obrázek 10, Návrh čtvrtého oděvu
Obrázek 11, Návrh pátého oděvu
Obrázek 12, Návrh šestého oděvu
Obrázek 13, Návrh sedmého oděvu
Obrázek 14, Návrh osmého oděvu
Obrázek 15, Vrchní díly prvního oděvu
Obrázek 16, Pás a sukně prvního oděvu
Obrázek 17, Vrchní díly druhého oděvu
Obrázek 18, Pás a sukně druhého oděvu
Obrázek 19, Díly třetího oděvu
Obrázek 20, Díly čtvrtého oděvu
Obrázek 21, Díly pátého oděvu
Obrázek 22, Díly šestého oděvu
Obrázek 23, Díly sedmého oděvu
Obrázek 24, Díly osmého oděvu

3. FOTODOKUMENTACE





















